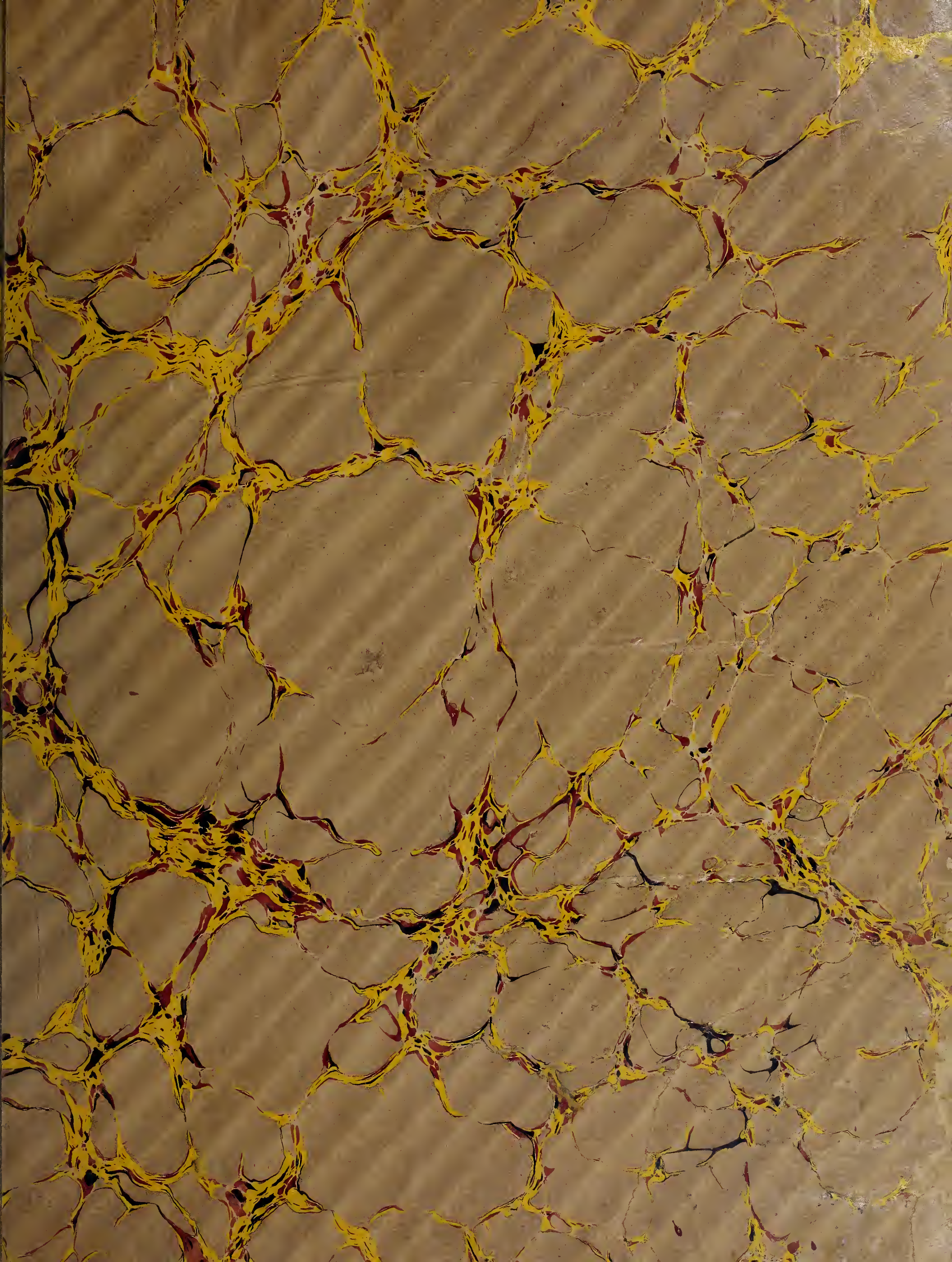






LEÇONS
D'ARCHITECTURE

Paris. — Imprimerie Bonaventure et Ducessois, 55, quai des Augustins.

LEÇONS
D'ARCHITECTURE
THÉORIQUE ET PRATIQUE

COMPRENANT :

L'HISTOIRE DES ORDRES,
LES CINQ ORDRES D'APRÈS DIFFÉRENTS MAITRES, COMPARÉS AVEC DES MONUMENTS DE L'ANTIQUITÉ.
RECHERCHES HISTORIQUES SUR LES CONSTRUCTIONS ANCIENNES.
DES SUPPORTS ISOLÉS ET ENGAGÉS, DE LEUR TRACÉ ET DE LEUR ORNEMENTATION.
DES OUVERTURES. DES JOINTS D'APPAREIL.
DES MOULURES EN GÉNÉRAL ET DE LA MANIÈRE DE LES EMPLOYER.
APPLICATION DES ORDRES A LA COMPOSITION ET A LA CONSTRUCTION, COMME AUX PORTIQUES,
AUX PÉRISTYLES, AUX ÉDIFICES SOMPTUEUX ET AUX MAISONS D'HABITATION.
ÉTUDES DE RETOUR D'ANGLES, DES FRONTONS, AVANT-CORPS ET ARRIÈRE-CORPS.
DES SOUBASSEMENTS ET DES ATTIQUES.
DÉTAILS COTÉS SUR UNE GRANDE ÉCHELLE DES OBJETS DE LA NATURE APPLIQUÉS A L'ART.
MODÈLES DE LAVIS.

PAR THIOLLET,

ARCHITECTE, PROFESSEUR AUX ÉCOLES ROYALES D'ARTILLERIE,
MEMBRE DE LA LÉGION-D'HONNEUR.

Antonio Llaneza de Olivar.

136 planches gravées,

DONT DIX GRAVÉES A L'IMITATION DU LAVIS.

PARIS
CARILLIAN-GOEURY ET V^{or} DALMONT, ÉDITEURS
LIBRAIRES DES CORPS ROYAUX DES PONTS-ET-CHAUSSÉES ET DES MINES,
QUAI DES AUGUSTINS, 39 ET 41.

1847

JEUNES ÉLÈVES EN ARCHITECTURE,

Vous guider, vous instruire dans l'art qui contribue si essentiellement au bien-être de l'homme et à la gloire des nations, tel est le but de cet ouvrage. En le composant j'ai tâché de le rendre digne de vous être offert; pour cela j'ai voulu qu'il contînt les éléments et le résumé des connaissances si variées que tout architecte doit posséder; car son art, enfant de la nature comme tous les autres, emprunte à chacun autant qu'il leur rend. Heureux si le fruit de mes longues veilles et de mon expérience remplit auprès de vous toutes mes espérances.

M. Donaldson, architecte anglais d'un grand mérite, enseigne à ses élèves des maximes si justes, que nous ne pouvons mieux faire que d'en rapporter une partie ici.

DE L'ARCHITECTURE EN GÉNÉRAL.

1. L'architecture est une science et un art tout-à-la-fois qui ne peuvent se séparer; ils doivent être accompagnés d'une grande diversité d'études et de connaissances au moyen desquelles on peut juger de tous les ouvrages d'art qui comprend sa spécialité. *Thiollet.*

2. La science de l'architecture s'acquiert par la pratique et par la théorie; cette dernière prend sa base dans l'expérience, et ce n'est qu'à l'aide du temps qu'elle arrive à la perfection. *T[t].*

3. L'architecture ne peut manquer d'encouragements là où il existe des hommes nobles ou de nobles esprits. *Wotton.*

4. L'architecture naît d'un commun besoin, est cultivée par le désir d'amélioration, de perfectionnement, et tire de la philosophie son développement complet; son objet est en effet d'élever des bâtiments qui soient durables, convenables et beaux.

5. Le temps ne peut pas rendre légitimes les irrégularités, pas plus que l'autorité ne peut justifier les abus de goût. D'autre part, une chose n'est pas digne d'éloges, par cela seul qu'elle est nouvelle.

6. L'architecture est un assemblage des Beaux-Arts; isolée, elle manque d'expression; unie à une seule de ses deux sœurs, elle est encore incomplète; et ce n'est que lorsqu'elle est combinée avec toutes les deux qu'elle acquiert toute sa majesté.

7. Dans tous les objets, il y a trois gradations principales de proportions: ainsi dans la nature il y a le grand, le petit, et le moyen entre les deux; le fort, le faible, et le moyen entre les deux. Dans l'architecture classique, les mêmes modifications sont développées dans les divisions esthétiques connues sous le nom d'ordres. La force et la puissance sont caractérisées dans le Dorique; raffinées, modifiées, rendues moyennes dans l'Ionique; atténuées pour accroître la grâce et l'élégance dans le Corinthien. Les maîtres italiens, en classant l'architecture ancienne en cinq ordres, abandonnèrent la philosophie qui avait

DE L'ARCHITECTE.

1. L'architecte a beaucoup à apprendre, — beaucoup à sentir, — beaucoup à faire.

2. Que personne n'ignore les motifs qui le poussent, qui l'animent dans la poursuite de sa profession, que ce soit l'amour de la gloire, ou le désir du gain, ou la passion de l'art, ou l'esprit de rivalité, ou bien encore le généreux désir d'être utile.

3. L'architecte devrait avoir la volonté de ne laisser jamais passer un seul jour sans ajouter une esquisse à sa collection. Sa devise devrait être avec Titus : « *Nulla dies sine lineâ.* » Car il est impossible, observe Georges Moore, d'associer à l'instruction dans l'art une erreur plus funeste que ce dogme dangereux : « Les inspirations du génie n'ont pas besoin du tamis de l'étude et du travail. » (P. 35.)

4. La vie de l'architecte est une vie de raisonnement continuel. De tous les bâtiments qu'il peut être appelé à projeter ou à exécuter, il n'en est pas deux qui puissent être absolument semblables. Il lui faut donc une perception exquise, une patience à toute épreuve, et un jugement solide pour savoir en quoi ils diffèrent, et comment on pouvait satisfaire, ou bien comment on a satisfait aux différences qui devaient de toute nécessité les distinguer.

5. L'invention et le jugement distinguent le véritable artiste. Le critique n'a besoin que de posséder le dernier.

6. L'éducation la plus sévère de l'œil et de la main est essentielle pour celui qui aspire à produire des ouvrages durables.

7. Pour étudier sainement les monuments de l'antiquité, l'étudiant doit d'abord reconnaître et démêler les combinaisons aux puissants effets qui produisent les impressions les plus fortes et influent sur les sentiments et les opinions, puis alors descendre aux petits axiômes qui contribuent à l'effet de l'ensemble. Il doit distinguer les circonstances transitoires et accidentelles des lois essentielles et immuables de l'art.

guidé les Grecs lorsqu'ils limitèrent les ordres à ces trois expressions principales de la proportion et de l'ornement. Il ne peut y avoir que trois ordres d'architecture classique, et pas davantage.

Cette triple division paraît dans l'art du Moyen-Age : les styles Bysantin, Moresque et Ogival. Il y a aussi trois couleurs primitives ; et les grammairiens ont une semblable gradation dans les degrés de comparaison : positif, comparatif et superlatif. La croûte de la terre est principalement composée de trois matériaux : silex, argile, chaux. Dans le temps, il y a le passé, le présent et le futur. On ne doit pas supposer que l'homme de génie puisse être mainte nu comme un indigne esclavage par les proportions déterminées des trois ordres. Chaque ordre se partage lui-même en trois divisions, comme le Dorique de la Grande-Grèce, du Thesium et de l'Agora d'Athènes ; l'Ionique de l'Ilyssus, de l'Ionie et de l'Erechtheum ; le Corinthien de Tivoli, de Mars-Vengeur et de Jupiter-Stator. Après tout, le Toscan n'est qu'une simplification du Dorique, et le Composite une amplification du Corinthien. Modification, et non pas idées distinctes.

L'Ogival encore peut être divisé en anglais décoré, flamboyant, perpendiculaire. L'architecte, doué d'un génie riche et bien dirigé, sait donc comment produire une variété infinie sans transgresser les limites bien définies de chaque ordre, de chaque style.

8. Les trois ordres classiques contiennent tous les principes fondamentaux de l'*esthétique* de l'architecture classique ; mais l'architecture comprend plus que les trois ordres.

9. Chaque style d'architecture a ses lois conventionnelles de propriété, et ses règles de beauté en ce qui regarde la forme et la proportion. Elles ne peuvent être transgressées sans que l'on sacrifie en même temps les émotions et les impressions qu'elles étaient avant tout destinées à produire. L'art du Moyen-âge, l'art des Chinois ou l'art des Maures est aussi impérieux, aussi absolu à cet égard que les styles les plus purs des périodes classiques.

10. Qui dira que l'architecture Grecque est pauvre, parce que ses membrures ne sont pas nombreuses ? Sept notes musicales ont suffi pour des millions de mélodies exquises, et chaque nation a ses propres airs particuliers. Qui comptera les variétés sans bornes produites par vingt-quatre lettres, depuis que le langage a commencé à prendre sa forme écrite.

11. Horace Walpole disait, comme le rapporte Woods : « On doit avoir du goût pour être sensible aux beautés de l'architecture Grecque : il ne faut que de l'âme pour sentir le Gothique. Devant Saint-Pierre de Rome, on est convaincu que de grands princes l'ont édifié. Dans Westminster on ne songe pas au constructeur. La religion du bien fait la première impression. »

AUTORITÉ DE L'ANTIQUITÉ.

12. Toutes les fois qu'un type antique est adopté dans une composition, il faut que le sentiment de l'original y soit adapté aussi strictement que possible. Mais la raison montrera qu'il est juste d'introduire toutes les modifications sensibles de détails réclamées soit par l'objet spécial et immédiat du monument,

8. L'architecte doit avoir une réponse pour chacun des sentiments de l'esprit humain. Il a à produire des impressions propres à la sublimité, au respect, à la vénération, à la grandeur, à la force, à la solidité, à la durée, à l'éclat, à la joyeuseté, à la gaîté, au comfortable, à la convenance, à la santé Il y a dans l'art une poésie pleine d'impression et de sentiment, telle que si un homme ne peut y atteindre, il ne doit pas aspirer au titre d'architecte.

9. Pour être un bon architecte, il faut être bon dessinateur. Mais un bon dessinateur n'est pas nécessairement un bon architecte. Vitruve dit formellement : *Architecti scientia nascitur ex fabricâ et ratiocinatione*. (B. i c. 1.)

10. L'architecture a ce trait qui la distingue de toute autre branche de la science, c'est qu'elle est essentiellement composée de deux divisions, — Imagination et Raison. — Dépouillez-la de l'élément du goût, elle prend la forme d'une science purement mécanique. Otez-lui son élément de judicieuse construction, et son vol dans les régions de l'imagination dégénérera en sauvage caprice et en extravagance qui n'auront ni but ni objet qui ennoblissent.

11. Combien n'y a-t-il pas de vérité dans cette remarque que fait Woods en passant : « Tout devient or dans les mains d'un architecte habile; mais les parties les plus belles et les proportions les plus complexes se transforment en un vil métal dans les mains de l'ignorance et de l'insensibilité ! »

12. Une impression par cela qu'elle est fortement sentie n'est pas nécessairement correcte, n'ayons donc aucune foi dans les émotions qui dérivent des sens, tant que la raison ne vient pas les confirmer. Toutefois nous dépendons de nos sens, qui sont à la-fois nos maîtres et nos esclaves. De combien de circonspection n'avons-nous donc pas besoin dans l'adoption des émotions. Comme l'observe Blondel dans le 14e chapitre de son 5e livre : « Nous prenons ordinairement pour vraies les choses qui nous paraissent les plus claires et les plus évidentes, sans considérer que cette évidence ne vient souvent que de la facilité que nous avons à les comprendre et à nous les présenter telles par l'habitude que nous avons contractée à force de les avoir souvent considérées de la même manière. »

13. Il ne peut pas progresser dans son art, celui qui ne sent pas dans sa conscience qu'il est loin de la perfection. « Je suis défiant, » disait le célèbre James Watt, « parce que je suis rarement certain que j'ai raison, et parce que je porte respect aux opinions des autres, quand je pense qu'elles le méritent. »

14. Wotton demande avec cet esprit qui lui est propre : « Quels sont les plus judicieux artisans, sinon les mimes de la nature ? »

15. Oui, mais ces « mimes » de la nature ne doivent pas être des plagiaires de la nature. L'architecture a des lois conventionnelles, et une fleur ou même une feuille introduite dans une moulure, une frise ou un chapiteau, doit être modifiée esthétiquement, pour qu'elle soit adaptée à son application. Témoin la souveraine habileté avec laquelle les Égyptiens, les Grecs, les Romains et les artistes du Moyen-Age ont créé une botanique architecturale. Le persil, l'acanthe et la vigne, entées sur une colonne, ont par la combinaison acquis un nouveau développement, une création imaginative de l'art.

16. Le beau idéal est différent en dehors du dessin, parce qu'il dépend du choix du sujet. Un artiste peut dessiner et dis-

soit la propriété[1] des choses; mais encore, mais toujours dans l'esprit de l'original.

13. Une coupole serait fort mal placée sur le Parthénon, ou bien encore le portique de Reims accolé à Sainte-Sophie de Constantinople.

14. Les anciens eux-mêmes n'étaient liés en aucune sorte par de purs exemples à suivre. Les artistes Égyptiens, Grecs et Romains n'ont pas produit deux monuments qui soient précisément semblables; et cependant chacun d'eux était marqué du trait principal appartenant à son style ou à sa période; et ce sentiment l'art progressif, et non rétrograde.

15. Les ouvrages des anciens étaient fondés sur la plus belle perception de la propriété; cependant les règles qui les guidèrent ne lient pas invinciblement, irrévocablement les modernes. « Se retourner et regarder l'antiquité est une chose; revenir à elle est une autre chose, » dit Colton. Comme elle est pleine de vérité cette parole de Bacon sur le même point! « L'antiquité mérite qu'on lui fasse l'honneur de reconnaître que les honneurs devraient s'y arrêter, et découvrir qu'elle est la meilleure voie; puis la découverte bien faite, alors marcher en avant. » *Progrès de la Science.*

16. Il est désirable d'avoir l'autorité des anciens; mais elle n'est pas décisive : car ce qui était convenable et indispensable autrefois, peut maintenant être sans avantage ou sans convenance. « Nous devons toutefois commencer par observer ce qui a déjà plu, si nous voulons juger sainement ce qui pourra plaire dans toute production future. » WOODS.

17. En architecture, le mot ordre signifie proprement, non pas simplement la colonne et son entablement, mais plutôt un principe reconnu de décoration, un arrangement systématique; une certaine proportion caractéristique qui se manifeste, non-seulement dans la colonne et dans l'entablement, mais bien dans tous les autres accompagnements de l'édifice, et dans tous les menus détails des différentes parties.

18. Il est des yeux, toutefois, qui considèrent les ordres sous le même aspect que les dialectes Éolique, Dorique, Ionique, Attique, autrefois en vigueur chez les Grecs. C'était là pourtant une variation purement verbale ou littérale, qui n'affectait nullement les significations. Aussi traiter les ordres comme les dialectes, c'est leur enlever leur haute vue, leur haute portée et leur qualité essentielle.

19. « Ce ne fut point par une multitude d'impressions différentes et isolées que les Grecs cherchèrent à intéresser, à émouvoir le sentiment et à satisfaire la sensibilité. Ils eurent seulement une idée fondamentale. » DUPATY.

20. Miliza est du même sentiment quand il dit que « les anciens accomplissaient de grands travaux dans leurs temples, par exemple, parce qu'ils n'avaient et ne poursuivaient qu'un grand but, celui de produire une grande impression à la première vue d'un édifice. Ils ne connaissaient ni affectation, ni pédanterie. Les modernes, au contraire, sont trop scrupuleux dans les minuties; ils se perdent dans leurs petits riens, et trop souvent aussi ils n'accomplissent que de petites choses sans beauté. »

[1] La propriété comprend non-seulement la convenance, mais aussi l'apparence de convenance, l'accord avec son objet, et l'impression de caractère conforme à l'objet.

tribuer les formes telles qu'il les voit habituellement et avec une exactitude parfaite. Un second saura choisir entre elles les plus belles. Un troisième, par un examen attentif de ce qui constitue l'excellence de chaque partie, et par l'harmonie et la correspondance qu'il saura mettre entre les différentes parties, pourra encore perfectionner les plus belles figures qui existent. » (Woods, vol. 1, p. 451.)

17. En effet, le bon goût dans l'ornementation ne dépend pas de l'imitation mécanique et superficielle d'un objet, mais de l'observation étudiée des objets naturels et du mode d'application possible pour répondre à un but totalement étranger à leur nature originelle. (*Architecture égyptienne*, L. de Quincy, p. 156.)

18. Celui qui copie est lié par la lettre de l'original. Celui qui imite n'est lié que par l'esprit et l'essence du type. Quand il s'agit de copie, la copie la plus exacte n'est-elle pas en effet la meilleure? Mais copier n'est pas créer, et la véritable originalité ne consiste pas purement dans la variation.

19. « C'est une stérile fécondité, dit Quatremère de Quincy, p. 177, que celle dont la puissance de production consiste seulement à changer et à changer seulement, afin de paraître produire, sans raison valide ou apparente qui motive ces variétés. »

20. Copier est l'instinct de la faculté purement animale; imiter est la propriété de l'intelligence qui raisonne. Dans le fait, suivant Poynter, l'usage qu'il faut faire de l'étude des ouvrages d'art chez les anciens, n'est pas de les copier, mais d'apprendre à penser comme eux.

21. Une première idée est rarement autre chose qu'indigeste. La perfection absolue est au-dessus de notre attente. Mais le progrès ne peut être réalisé que par le travail.

22, Une impression générale peut être correcte; on ne peut cependant arriver à une appréciation parfaite d'un ouvrage d'art, sans avoir été préparé par l'étude.

23. « Toute licence est imperfection, » dit Laugier, « et cela avec beaucoup de raison, car la licence présuppose que l'on a déjà divorcé avec le bon goût. »

24. Celui qui ne sait pas que la beauté est grandement desirable, et que l'ornement bien appliqué rehausse la beauté, devrait renoncer à toute connexion avec les beaux-arts.

25. Nulle branche d'architecture ne peut être convenablement étudiée, si l'on se borne à considérer les productions d'un pays ou d'une époque. Celui-là seul apprécie pleinement les priviléges de son art, qui étudie la classe plutôt que l'individu. Chaque pays a ses illustrations; mais l'univers seul renferme l'art dans tous ses développements, et ce n'est qu'en fouillant tous les âges, que l'on peut avoir l'histoire entière de l'architecture.

26. Il est difficile de bien entendre l'histoire de l'architecture, si l'on ne garde dans son esprit certaines grandes périodes et leurs types dominants, qui, comme des traits principaux, distinguent chacun des aspects présentés par les monuments des différentes époques.

27. Celui qui s'attend à être bon architecte quand il aura connu l'histoire de tous les styles, et leurs phases diverses dans le parcours des âges, se verra bien déçu quand il commencera à pratiquer. Il pourra être un bon historien et un critique judicieux, mais il ne sera pas nécessairement un bon artiste.

TABLE DES MATIÈRES DE L'INTRODUCTION.

ADDITIONS AUX PLANCHES I, III, IV *bis* ET XI.

Sur la planche I, fig. 3, on a tracé l'entablement donné par Perrault, lequel a été reproduit par tous les auteurs qui ont écrit depuis lui; mais le texte de Vitruve dit positivement que l'entablement était en bois, comme on le voit ponctué sur la figure, et représenté pl. 3, fig. 1, de Palladio.

Pl. III A l'entrecolonnement toscan, nous avons donné l'entablement exécuté en pierre par Palladio; mais cet auteur dit que *Vitruve* a fixé sa construction en bois, et qu'il en a proportionné ainsi ses parties : La colonne avec sa base et son chapiteau doit avoir 7 modules de hauteur, et sa diminution doit être, par le haut, du quart de sa grosseur. Si l'on veut faire une ordonnance de cet ordre à colonne simple, on en peut tenir les entrecolonnements fort larges, parce que l'architrave est ordinairement en bois, et elle se fait aussi large que haute ; sa largeur ne doit pas excéder le vif de la colonne par le haut; les poutres ou solives qui tiennent lieu de larmier et qui portent la cymaise, ont de saillie le quart de la colonne, fig. 1.

Pl. IV *bis*, fig. 18. La stabilité des solides diminue à mesure que le centre de gravité s'élève; il vaut mieux construire avec plus de solidité que pas assez, mais il faut une force suffisante pour avoir une grande stabilité. Néanmoins tout emploi de matériaux qui ne sont pas nécessaires est préjudiciable.

Pl. XI. fig. 15. On emploi les fers ouvrés pour résister à la tension, et la fonte de fer pour résister à la compression. Les poutres de fonte de fer, dont les sections sont *g, h, i, k,* et ayant la même surface et la même hauteur, ont des forces relatives comme 1 pour *g*, 1,085 pour *h*, 1,25 pour *i*, et la force *k* dont la règle est en haut est seulement de 0,45; la force de la poutre est en rapport avec la grandeur de la face d'en bas. (Extrait des *Maximes* de M. Donaldson. *Construction.*)

Fig. 19. Si on compare la force des supports employés comme piédroit ou colonne avec des bases équivalentes, on trouve le support approximatif suivant : Un cercle 100, un carré 93 et demi, un triangle équilatéral 86, un triangle rectangle 76 deux tiers, un carré et un parallélogramme comme 100 : 95. Les matériaux ne peuvent être chargés de plus des deux-tiers du poids qu'ils sont calculés capables de porter. La force d'un support dépend bien plutôt de sa stabilité que de la plus ou moins grande dureté des matériaux. (Voir page 33.)

INTRODUCTION

A L'ÉTUDE DE L'ARCHITECTURE.



L'Architecture est le premier des arts. Elle a pris naissance avec le genre humain, à qui elle a fourni les constructions qui le protégèrent après que les cavernes, les antres, les grottes naturelles et que les huttes, les tentes, les cabanes sorties de ses mains lui eurent tour à tour, au commencement, rendu cet office. Perfectionnée par le génie de l'homme, elle a suivi toutes les phases de la civilisation des peuples, elle a reçu de chacun d'eux un caractère particulier, né de la différence dans les habitudes de la vie, dans la constitution physique du sol et sa position sous le soleil ; caractère auquel les institutions sociales, les croyances religieuses imprimèrent à leur tour un cachet qui s'est perpétué d'âge en âge sur leurs édifices.

Il ne faut pas confondre l'Architecture avec l'art de bâtir. Bien que ces deux arts aient en apparence le même but, il y a entre eux une ligne de démarcation si tranchée, que l'architecture et la bâtisse peuvent exister l'une sans l'autre, malgré la liaison intime qui semble les rendre inséparables. Expliquons-nous.

L'Architecture est la pensée poétique d'un ou d'une série d'édifices ayant pour objet de satisfaire à des besoins connus, définis et devant donner à la postérité la plus reculée un témoignage de la puissance, de la richesse, du goût, du génie du peuple qui l'aura mise à exécution, ou qui l'aura seulement conçue. Cette pensée sera d'autant plus méritoire, qu'elle frappera au même degré et le sens moral et le sens physique par un juste rapport avec l'objet de la destination de l'édifice ou de la série de monuments qu'elle a embrassés.

L'art de bâtir est la mise en pratique des préceptes de l'expérience et de la science dans l'emploi des matériaux naturels et artificiels qui entrent dans la construction d'un édifice, en vue de le rendre durable et propre à sa destination.

Ainsi une pensée bien mûrie, bien formulée, quoique restée à l'état de projet, constitue une œuvre d'architecture, tandis qu'une construction d'utilité première peut n'être qu'une bâtisse sans art.

L'Architecture a suivi le développement de l'esprit humain ; chez tous les peuples, elle offre, aux différents âges, plus que tout autre art, un reflet de l'état social, lorsque la bâtisse, son auxiliaire, lui reste subordonnée en toute circonstance et ne marche qu'avec elle et par elle.

L'Architecture a sa partie métaphysique, sa partie théorique, sa partie pratique.

L'objet spécial du présent ouvrage est la théorie et la pratique. Il n'entrera dans le domaine spéculatif qu'autant que cela sera nécessaire, pour faire apprécier aux élèves combien sont sublimes les créa-

tions de certains peuples de l'antiquité chez lesquels nous avons été chercher nos exemples, peuples qui, comme les Grecs et les Romains, ont créé des chefs-d'œuvre complets, c'est à-dire, réunissant au plus haut degré les deux principes, l'un physique, l'autre moral, qui constituent l'art tel que nous le comprenons.

De ces deux principes, le premier préside à la construction proprement dite de ces établissements que l'homme élève pour assurer son bien-être, celui de sa famille, et de tout ce qui lui est soumis; il préside également à l'érection du temple à la Divinité, à la demeure du chef arbitre de ses destinées, mais tant que ces constructions n'ont pour objet que de satisfaire au besoin matériel, comme est celui qui s'arrange de tout édifice remplissant la condition de son établissement et réunissant la salubrité, la solidité, la commodité. Le second a une tâche plus noble à remplir. Outre qu'il doit embrasser toutes les conditions du premier, il lui appartient de disposer les plans, les élévations, de déterminer les rapports des parties entre elles, de distribuer, de choisir les ornements de manière à ce que l'ensemble de l'édifice produise sur l'âme des sensations durables, profondes, comme sont celles que lui causent les admirables harmonies de la nature, harmonies qui sont l'essence de tous les arts, de la musique comme de la poésie, de la peinture comme de la sculpture.

Pour arriver à un pareil résultat, la connaissance d'une multitude de sciences devient nécessaire. Vitruve, de son temps, voulait qu'un architecte sût rendre raison de tout ce qui se lie dans son art aux faits et aux opinions historiques. Il doit donc savoir, dit cet auteur, écrire et dessiner, être instruit dans la géométrie, connaître les lois de l'optique, la langue du calcul; être versé dans les sciences philosophiques, l'histoire; ne point ignorer la musique; avoir quelques idées de la médecine, de la jurisprudence, de l'astronomie.

Aujourd'hui, l'architecte qui veut s'illustrer par des œuvres hors ligne, doit non-seulement avoir approfondi la plupart des sciences désignées par Vitruve, mais posséder plus que les éléments de la statique, de la mécanique, de la chimie, de la physique. de l'hydraulique. Ainsi, comme on le voit, il doit posséder la connaissance intime en toutes choses des lois de la nature, aussi bien celles qui régissent l'univers, que celles qui gouvernent son propre être. « Oui, a dit Legrand, si l'architecte tourne ses regards sur lui-même, s'il contemple, s'il étudie le mécanisme qui fait mouvoir son corps, la charpente osseuse qui le soutient, cet assemblage infini de petites parties qui, réunies dans une masse élégante et mobile, constituent sa force, sa souplesse et la beauté de son ensemble, il aura dès lors une juste idée des proportions et de la symétrie, il connaîtra les lois de l'équilibre, celle des leviers, le jeu des poulies et des autres forces mouvantes; enfin les effets du contraste le plus piquant, joint à la plus parfaite régularité; dans les différents âges de la vie, il trouvera empreint sur lui les caractères variés de la grâce, de la force, de la rudesse. »

Ce qui précède suffira sans doute pour faire apprécier combien l'Architecture, portée à sa perfection, mérite d'être vénérée. Chacun comprendra que les impressions profondes de respect, d'admiration ou de plaisir produites par un édifice bien conçu, bien exécuté, ne sont pas l'effet du hasard, mais le résultat d'une savante application des lois de la nature aux créations humaines, autrement dit, une étincelle du feu divin dérobé par l'homme au foyer céleste, pour donner la vie à l'œuvre de son génie.

Comme la distance qui sépare la cabane rustique du temple majestueux élevé à la divinité est énorme et ne peut être parcourue sans guide; comme en toute science il faut marcher du connu à l'inconnu en l'appuyant sur une théorie fondée sur la comparaison et l'analyse des ouvrages réputés parfaits, aussi bien que sur l'expérience que donne la pratique, nous espérons à l'aide de cette théorie, à l'appui de laquelle nous appellerons la didactique et la métaphysique de l'art, parvenir à inculquer dans l'esprit de nos lecteurs, non-seulement les principes au moyen desquels il est possible de créer des monuments dignes d'admiration, mais encore les moyens de reculer les bornes de l'art, en démontrant que s'il est des beautés com-

munes à toutes les architectures, il en est de particulières à celle de tel pays, de telle nation, de tel climat, qu'on ne saurait incorporer dans une même création, sans blesser les règles du goût, sans outrager la raison; mais qu'en procédant avec cet ordre, cette harmonie, cette intelligence qui nous séduit dans les moindres créations de la nature, on peut arriver à produire de nouveaux types, capables d'intéresser l'esprit, de subjuguer l'âme.

Oui, celui qui saura voir combien est parfait, complet ce principe d'ordre qui régit l'univers, et qui tentera de l'appliquer à son propre ouvrage, créera, sinon une œuvre accomplie, au moins un édifice où brilleront de justes rapports entre les parties, une régularité, une symétrie constante, une structure basée sur un besoin, un caractère annonçant la nature de ce besoin, par conséquent l'objet de sa destination. Ainsi agit la nature quand elle accorde à l'homme, au cheval, au cerf, au dromadaire, des facultés particulières, dont leur structure donne instantanément l'idée, quand elle approprie au climat, au sol, à l'élément où elle doit vivre, toute créature animale ou végétale, et diversifie à l'infini ses créations.

Les Grecs, dans leurs monuments les plus parfaits, paraissent avoir été guidés par ce sentiment d'ordre et d'harmonie qui constitue le génie de l'art, et, comme ce qui est véritablement beau, l'est aux yeux de tous, leurs créations architecturales ont fait l'admiration de toutes les nations civilisées. Les Romains, devenus maîtres du monde, adoptèrent cette architecture des Grecs, et la propagèrent partout où s'étendit leur domination, mais non sans lui faire subir l'influence de leur propre génie, de leur majestueuse grandeur, de leur suprême magnificence. C'est cette architecture hellénique, mère trop souvent méconnue des architectures qui lui durent l'existence, que Vignole, Palladio, Serlio, Scamozzi et autres architectes célèbres d'Italie au seizième siècle, tentèrent d'exhumer des ruines où elle gisait ignorée depuis la chute du paganisme au cinquième siècle. Ce sont les principes qui leur parurent avoir dirigé les anciens dans leurs créations qu'ils essayèrent de mettre en lumière pour leur propre instruction d'abord, puis pour celle des artistes pénétrés comme eux des mérites de l'architecture antique. L'examen réfléchi des monuments en ruine que leur offrait le sol de Rome, leur ayant fait distinguer, parmi, cinq caractères principaux autour desquels tous les autres peuvent se grouper, ils donnèrent à ces caractères le nom d'ordres. Après ces maîtres, de nouvelles explorations des monuments de l'antique Rome et de l'antique Athènes ont apporté d'autres conclusions; le nombre des types ou caractères primordiaux a été limité à trois. Ainsi deux doctrines règnent à cet égard; mais celle des cinq ordres classiques ayant été adoptée le plus généralement, nous l'avons suivie dans notre ouvrage, où ils sont l'objet de cinq traités particuliers, sous le nom de chacun des ordres Toscan, Dorique, Ionique, Corinthien et Composite.

De nos jours ces ordres ont reçu le surnom de modulaires, de ce que le module, ou demi-diamètre de la colonne, est la mesure au moyen de laquelle se déterminent les rapports des parties avec l'ensemble d'un monument [1] afin de lui donner le caractère qui lui est propre.

Outre les cinq ordres réputés classiques désignés ci-dessus, il y en a d'autres qui en dérivent ou s'en rapprochent plus ou moins. Tels sont l'ordre Cariatide, l'ordre Persique, dont les colonnes ou soutiens sont des figures humaines; l'ordre Attique, l'ordre Rustique, etc. Tous ces ordres sont figurés, décrits, analysés, aussi bien que les types plus ou moins complets, plus ou moins réguliers qui se rencontrent dans l'architecture des peuples dont les monuments sont loin de briller par l'harmonie des proportions qui caractérise l'art grec.

Avant de passer à l'explication des planches où ces différents ordres sont mis en parallèle, disons un

[1] Les sculpteurs et les peintres usent aussi d'une échelle de proportion nommée canon, tirée de leurs modèles, pour mettre dans de justes rapports les diverses parties d'une figure académique. Tantôt ce canon a pour base, ou la face, ou la tête subdivisée en un nombre déterminé de nez; tantôt il n'est autre que le pied subdivisé en pouces, en lignes.

mot sur ce que les grands maîtres ont voulu faire entendre en donnant le nom d'Ordre à chacun des types caractéristiques de l'architecture classique.

Pour eux le mot *Ordre* ne signifie rien moins que l'application aux constructions architecturales, quelles qu'elles soient, du principe d'unité qui régit l'univers; ainsi, pour eux, *Ordre* veut dire un tout dont l'assemblage, la disposition, la liaison, la combinaison des éléments divers soient conformes aux lois de la pesanteur, de la force, de la pondération, de l'équilibre, de telle sorte que l'édifice, après avoir rempli l'objet premier de sa destination, satisfasse le sens moral, commande à l'esprit ou à l'âme le sentiment que l'architecte aura dû se proposer de faire éprouver. Ceci posé, l'ordre par excellence, c'est-à-dire le plus complet, sera celui où l'intelligence humaine se sera le plus approchée des œuvres de la nature, celui où l'homme bien constitué, bien organisé, pourra retrouver un type harmonique semblable au sien.

Si l'architecture grecque est la plus méritante de toutes aux yeux des nations modernes, si les peuples les plus avancés en art et en civilisation l'ont jusqu'à un certain point substituée à la leur propre, car chaque nation a la sienne née du climat, des habitudes de la vie, de la nature des matériaux, c'est que sans doute elle est la plus logique, la plus en rapport avec les lois de la raison. Quand nous traiterons en particulier de chacun des ordres, de leur formation, de leur caractère, de leur propriété, nous entrerons dans des détails qui ne peuvent trouver place ici. Une introduction comporte seulement des généralités. Toutefois, on a déjà pu entrevoir comment et par quelle raison l'*ordre*, entendu non comme disposition, mais comme emploi systématique de proportions de membres ayant une base fixe, était le privilége de l'architecture grecque, et comment chaque type de colonne et les parties qui s'y relient, avait le privilége de constituer un système particulier de proportions, par conséquent un caractère nouveau, comment enfin l'art peut, en mettant en œuvre ces types différents, varier l'expression de ses productions et faire naître des sentiments divers.

En toutes choses on a généralement reconnu trois types principaux, savoir : le fort, le faible et, entre les deux, le type moyen. Dans l'architecture grecque, ces trois types sont représentés par l'ordre Dorique pour le fort ou robuste, par l'ordre Corinthien pour le faible ou délicat, par l'ordre Ionique pour le moyen terme. Les Romains, en croyant ajouter deux autres types à ceux-ci n'ont fait, comme on le verra, qu'amplifier le caractère de force du premier et modifier quelque peu le dernier. Toutes les fois que les modernes ont tenté d'élargir les limites posées par la nature, il en a été de même, il y a eu modification, mais non création. L'artiste, pour cela, n'est pas renfermé dans une étroite sphère; les nuances des types ne sont-elles pas infinies dans le règne végétal comme dans le règne animal; le type humain n'offre-t-il pas d'innombrables variétés outre celles données par le tempérament, par l'âge, le sexe, les habitudes, l'éducation, le climat, quelle raison s'oppose alors à ce que l'architecte use des moyens qui sont en son pouvoir de diversifier ses ouvrages sans blesser les lois de l'unité dictées par le créateur! Là est l'art. Heureux celui qui sait imprimer à une nature inerte le cachet du sentiment, lui communiquer cette étincelle de vie qui anime pour ainsi dire les monuments des grands maîtres!

La difficulté n'est pas, comme beaucoup le pensent, de rendre un ordre plus ou moins riche, plus ou moins grave, plus ou moins léger, en un mot, plus ou moins semblable au modèle classique, mais de modifier son caractère de manière à ce qu'il produise sur l'esprit l'effet qu'on s'est proposé sans détruire cette harmonie de proportion, cette relation intime des parties avec l'ensemble, en un mot cette unité tant préconisée sans laquelle l'œuvre n'est plus qu'un assemblage incohérent, indigne de prendre rang parmi les productions du génie. Mieux vaut imiter servilement un type consacré que de le défigurer, ou de le priver de son caractère propre en cherchant à lui en imprimer un autre. La seule substitution d'un chapiteau nouveau au chapiteau classique peut dénaturer un ordre si ce nouveau chapiteau ne rentre pas dans le caractère spécial de cet ordre; il peut produire un effet aussi étrange que celui qui résulterait d'une coiffure de femme posée sur une tête d'homme. La même anomalie peut naître de la transposition

de certaines parties d'un ordre à un autre ordre. Nous aurons plus d'une fois l'occasion de signaler, dans le cours de cet ouvrage, les changements que les anciens et les modernes se sont permis de faire subir aux ordres réputés classiques. Il en résultera des rapprochements curieux dont l'étude tirera profit.

COUP D'OEIL HISTORIQUE SUR L'ARCHITECTURE DES DIFFÉRENTS PEUPLES.

Du sentiment qui porte l'homme à imiter directement ou par analogie les œuvres du Créateur suprême est née l'architecture des peuples primitifs. Chez chacun de ces peuples elle a un caractère spécial, donné par l'espèce d'abri primordial, fourni par le sol, dont il est l'image accommodée à des besoins mieux satisfaits. Dans l'Inde, berceau du genre humain et par conséquent des religions, des sciences et des arts; dans la Chine, la Perse, l'Égypte, qui reçurent leurs lumières de l'Inde dès la plus haute antiquité, les grottes naturelles, les antres profonds ayant servi de refuge à l'homme, il y puisa le type de ses premières constructions. D'abord il se contenta de rendre plus vastes, plus commodes pour son usage ces habitations souterraines. Devenus plus entreprenants à mesure que des milliers de bras, mus par une volonté intelligente et immuable, leur eurent révélé la puissance de leur force, ces peuples arrivèrent à ce degré de témérité d'oser transformer en temples, en palais, en tombeaux somptueux des montagnes entières, et ces montagnes, à l'intérieur comme à l'extérieur, ils les revêtirent de sculptures, d'emblèmes, d'écritures parlant à l'esprit et consacrant à jamais les secrets de leurs sciences, les annales de leur histoire. Sur le sol comme au sein des montagnes tout ce que crée l'homme offre, dans ces temps primitifs, l'image d'une solidité inaltérable, étonne et confond l'esprit par le gigantesque de la masse.

Les Asiatiques et tous les peuples primitifs avec lesquels ils eurent des relations, employèrent à leurs constructions des blocs énormes, d'une excessive dureté, grossièrement équarris quand ils ne conservaient pas leur forme naturelle. Ces blocs se liaient au moyen d'un mortier presque indestructible, composé, comme celui des modernes, de chaux, de sable, de briques et de matières bitumineuses. Avec ces matériaux ils créèrent ces colosses dont l'Inde, la Perse, l'Égypte, la Syrie, l'Étrurie nous ont laissé des exemples prodigieux, à tel point qu'ils semblent appartenir à une race surnaturelle d'hommes, ayant eu à sa disposition des machines infiniment plus puissantes que celles dont la mécanique moderne tire vanité.

L'art, considéré comme résultat d'un heureux accord entre les parties d'un tout, se rencontre rarement dans l'architecture primitive des peuples descendus du Caucase; mais, si l'on y cherche vainement l'unité et la variété harmonique qu'offrent si souvent les monuments des beaux âges grecs et romains, du moins commandent-ils le respect et le recueillement par leur caractère de grandeur et de suprême puissance.

Quant à l'architecture grecque et à l'architecture romaine sa sœur, elles ont pour type, « non l'un de ces asiles souterrains que la bonne nature présente à l'homme, son fils chéri, a dit Milizia, mais la cabane qu'il se créa dès qu'il sentit le besoin d'une demeure plus salubre, plus commode, dès qu'il commença à former de petites sociétés, à se réunir dans un intérêt commun.

« Jusqu'au commencement de notre ère, Athènes, la mère des arts et des sciences, conserva son vieil aréopage, couvert d'étoupes, et, dans le même temps, la superbe Rome montrait encore, sur la roche sacrée de son Capitole, la maison de son fondateur, Romulus; et ce palais était une misérable chaumière couverte en foin, semblable à celles qu'aujourd'hui l'on rencontre sur les deux tiers du globe, et dans les contrées les plus civilisées de l'Europe.

« La forme primitivement conique ou quadrangulaire de la cabane, si incommode à cause de l'inclinaison de ses flancs, n'aura pas tardé à devenir cubique, d'abord avec un toit plat, ensuite avec un toit incliné suivant l'exigence du climat.

« De ces troncs d'arbres fichés verticalement en terre pour soutenir le toit, proviennent les colonnes. Peut-être ces troncs furent-ils d'abord simplement appuyés sur la terre ; mais deux inconvénients ne tardèrent pas à se présenter, celui de s'enfoncer sous le poids qu'ils avaient à supporter, et celui de pourrir par l'effet de l'humidité. Il fallut donc recourir à l'expédient de les asseoir sur une pierre ; et voilà les bases, qu'avec moins de vraisemblance les uns ont fait dériver d'anneaux de fer ou de cordages destinés à tenir ferme les colonnes, et que Vitruve et Scamozzi, plus follement encore, ont déduites, le premier de la chaussure des femmes, le second du pied des animaux ou de ceux des arbres.

« Les chapitaux doivent leur origine à divers morceaux de bois posés l'un sur l'autre, à la cime du tronc ou colonne, afin que, s'élargissant graduellement, ils pussent mieux recevoir, plus facilement supporter la charge d'une poutre horizontale ; morceaux de bois qui, ensuite, travaillés et embellis par l'art, se sont métamorphosés en abaques, en scoties, tores, astragales et autres membres dont se composent les chapiteaux et les bases. Leurs volutes, tiges, feuillages, fleurs, ont pu dériver des branches laissées à la cime de ces troncs, qui, chargées de feuilles et comprimées sous l'architrave, se sont pliées et contournées en diverses façons. C'est ainsi que les protubérances, les gerçures de l'écorce de ces troncs ont pu suggérer l'idée des cannelures des colonnes plutôt que les plis des vêtements des femmes, comme l'ont prétendu quelques auteurs, et que les plantes grimpantes, nées au pied de ces troncs, et s'y attachant, ont pu éveiller la pensée d'en orner le fût des colonnes.

« Sur les troncs verticaux de la cabane dut reposer le toit destiné à la couvrir ; et voilà l'entablement qui se composa de l'architrave, une poutre posant horizontalement sur la cime des troncs ; du plancher, formé de pièces de bois posées en travers sur l'architrave dont les bouts sont indiqués, dans la frise par les triglyphes, et leur intervalle par les métopes ; et enfin des chevrons, qui devant avoir de la saillie, afin de rejeter au loin l'eau de la pluie, sont représentés par la corniche, que soutiennent les modillons et mutules, figurant les bouts de charpente qui soutiennent le toit dans l'inclinaison nécessaire à l'écoulement des eaux.

« La tête des pièces de bois qui forment le plancher a pu, ainsi que leurs intervalles, se revêtir de planches ; et alors la frise a pu se montrer lisse ; il a pu se faire aussi qu'elles s'entaillassent et même s'encastrassent entièrement dans l'architrave ; alors la frise disparaît et l'on n'a plus qu'une corniche architravée. »

Du faîte du toit et de sa pente proviennent les frontispices ou frontons, plus ou moins aigus suivant l'exigence des climats.

Les troncs d'arbres, soutiens de la cabane, se divisèrent naturellement en plusieurs espèces, suivant la proportion de la charge qu'ils avaient à supporter. Les diverses espèces d'arbres que les hommes avaient journellement sous les yeux, les uns sveltes, tels que les sapins, les autres massifs tels que les chênes, et ceux d'un volume moindre et moyen, en leur présentant un choix, amenèrent l'idée de trois ordres de soutiens, l'un robuste, l'autre moyen et le troisième délicat et léger, qui, en s'éloignant peu à peu de leur simplicité première, se seront progressivement perfectionnés, embellis pour répondre au besoin auquel on les appliquait ; de là sont venus le Dorique robuste, l'Ionique, moins fort, le Corinthien, plus léger encore. Cette origine est tout aussi vraisemblable, ce nous semble que celle puisée dans la stature de l'homme, dans celle plus élancée de la femme et dans celle plus svelte encore de la jeune fille ; idée née en Grèce où l'on croyait à la métamorphose des hommes et des femmes en arbres.

Ces troncs verticaux se plantèrent d'abord assez près les uns des autres pour que l'architrave n'eût pas à supporter une charge capable de la faire rompre dans l'entrecolonnement ; mais quand pour faire passer dans leurs intervalles des objets volumineux on dut augmenter la portée de l'architrave outre mesure, on eut recours à l'expédient d'encastrer dans les troncs et dans l'architrave deux pièces de bois inclinées

l'une dans l'autre, qui, en forme de bras, diminuant sa portée, supportassent une partie de sa charge; ces étais ou jambes de force, devinrent l'origine des arcs ou cintres.

« Cette même sorte d'appuis, placés au dedans de la cabane pour en soutenir le plancher, produisit les voûtes. La direction plus ou moins oblique donnée à ces soutiens et leurs diverses combinaisons entre eux, amenèrent les différentes espèces de voûtes, en berceau, en arc de cloître, en lunette, comme la manière de placer les appareils sous l'architrave donna naissance aux arcs en plein cintre, en ogive surbaissée, etc.

« Pour se mieux garantir des injures de l'air, on pensa depuis à clore les vides entre les troncs verticaux, en y laissant toutefois des portes et des fenêtres pour l'usage et la commodité ; et il en dériva cette architecture de bas-relief, où les colonnes sont en saillie sur le mur, de la moitié ou des deux tiers de leur diamètre, et comme ces vides ont pu se remplir par des planches diversement disposées, ou par des pièces de bois équarries, ou par des pierres brutes disposées par lits de manière à ce que les joints des pierres se correspondent alternativement, il en est provenu le modèle des murs lisses, ou à panneaux, ou en bossage rustique.

« Voulut-ont préserver la cabane de l'humidité du sol, on éleva sa base sur de fortes pièces de bois superposées l'une à l'autre, et on exhaussa le sol intérieur au moyen de terres rapportées, et de là sont nés les piédestaux, les socles, les stylobates, les soubassements. Parfois, au-dessous du plancher surhaussé on pratiqua une serre souterraine pour la conservation de certains légumes.

« En appliquant le même raisonnement aux détails le plus minutieux, on trouvera que les petits frontons des portes et fenêtres doivent leur origine à deux bouts de planches, posés obliquement au-dessus d'elles pour les mettre à couvert de la pluie ; que les portiques doivent la leur au désir d'être à couvert en avant de la cabane ; qu'il n'a fallu qu'un monceau de terre en plan incliné garni de tronçons d'arbres couchés sur sa pente pour donner l'idée des perrons des escaliers ; et qu'une échelle, un râtelier mis en travers d'une porte, pour empêcher les enfants ou les animaux domestiques de sortir de la cabane, est le type des barrières, des balustrades, des balcons et des grilles. »

La construction de la cabane a donc donné naissance à l'architecture, et à l'art de bâtir qui en est à la fois le prélude et le complément.

Comme nous l'avons dit, les monuments des premiers âges de l'architecture, proprement dite, furent gigantesques : les ruines de Babylone, de Ninive, de Memphis, de Thèbes, de Pœstum, d'Athènes, sont là pour en témoigner. Les pyramides, les labyrinthes, les obélisques, les restes de plusieurs temples, dont la superficie égale celle d'une de nos villes de premier ordre, ne nous semblent-ils pas appartenir à des générations de géants, ou tout au moins d'hommes doués d'une force supérieure à la nôtre? Ces monuments de l'Inde, de la Perse, de l'Égypte, tout admirables qu'ils nous paraissent, ne sont point cependant des œuvres où la science et l'art se sont prêtés un mutuel et égal secours ; c'est à Athènes, à Délos, à Corinthe qu'il faut aller pour voir les résultats de la fusion de deux éléments constitutifs de l'art qui a créé ces chefs-d'œuvre accomplis que l'homme heureusement organisé ne peut se lasser d'admirer.

Les Romains, rivaux en puissance et en génie des peuples les plus avancés en civilisation, ont peut-être dépassé le but que l'art doit se proposer quand ils ont substitué au type fourni par la cabane rustique un modèle tout imaginaire, reposant sur une science vaste et profonde ; toutefois, il faut le reconnaître, non-seulement ce modèle embrasse, exige la mise en pratique des principes les plus savants de l'art de bâtir, mais encore la connaissance des rapports qui existent entre un nombre considérable de faits, la clef de vérités abstraites, mais incontestables qui leur ont permis d'élever ces édifices où l'on ne sait ce qu'on doit le plus admirer ou de la grandeur, de la somptuosité de l'ensemble, ou de la pompe, de la magnificence des effets.

De ce qui vient d'être dit, nous concluons que le vrai guide d'un architecte doit être le type, quel qu'il soit, qu'il s'est proposé d'imiter, que ce type lui soit donné par la nature ou soit de création

humaine née d'un besoin premier, surtout s'il croit, comme nous, que l'architecture est un art d'imitation, tout aussi bien que la sculpture, la peinture, la poésie, la musique, la déclamation, etc.

Ainsi, il doit demander à chaque pièce de son ouvrage : qui es-tu ? que fais-tu ? comment remplis-tu ton office ? contribues-tu à la commodité, à la solidité ? remplis-tu mieux tes fonctions que ne le pourrait faire toute autre pièce mise à ta place ? etc., etc. Nul ne révoquera en doute la justesse de ces principes : ils sont positifs, constants, car ils dérivent de la nature même de la chose, ils sont compris du simple bon sens et appartiennent ainsi à toutes les nations du monde. En dehors de ces principes, l'architecture n'est plus ni un art ni une science, c'est l'arbitraire, c'est le caprice avec tous ses abus, avec toutes ses extravagances, avec toutes ses erreurs ; en un mot c'est l'absence de toute raison.

La raison admet en architecture deux sortes de règles. Les unes, d'une nécessité absolue, comprennent tout ce qui a rapport à la commodité, à la solidité d'un monument ; ces règles découlent naturellement des principes exposés plus haut. Comme elles sont basées sur une saine logique, elles ne tolèrent ni les porte-à-faux, ni les pleins-sur-vide, ni les frontons informes et hors de place, ni la compénétration des pilastres, ni les ordres bâtards, ni les ordres différents dans un même plan, ou sautant de l'un à l'autre, comme seraient les plus solides immédiatement placés sous les plus délicats sans liens intermédiaires, ou, ce qui serait pis encore, les plus pesants sur les plus légers, erreurs impardonnables. Les autres règles sont purement accidentelles, c'est-à-dire utiles ou applicables seulement en certaines occasions, soumises par conséquent aux circonstances, à la volonté de celui qui les met en pratique. La justesse du coup-d'œil décide de leur emploi, comme la finesse du tact décide des modifications à faire subir à la forme ou à l'ornementation de certains membres d'un ordre d'architecture, de certaines parties d'un édifice. Y a-t-il une raison pour ne pas appliquer la frise dorique à l'ordre Corinthien ? Oui, la délicatesse de celui-ci serait blessée de la force des ornements de celui-là. Mais quelle raison y aurait-il pour que le Corinthien dût avoir deux ou trois rangs de feuillages de telle espèce et de telle manière ? La variété des circonstances pourrait, sans doute déterminer différents choix.

L'application des règles nécessaires et des règles accidentelles roule sur deux principaux sujets : sur l'ordonnance de l'édifice, c'est-à-dire la forme et la distribution de ses diverses parties, et sur la décoration de son ensemble et de ses parties, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur.

Dès qu'un architecte s'est formé l'idée de la destination précise de quelque grande fabrique, c'est à lui de la créer de la meilleure manière possible ; un jugement sain lui fera distinguer ce qui dans tous les cas convient aux temps, aux circonstances, aux personnes, à l'élégance, à la magnificence, à la majesté, en ayant égard aux accessoires, aux objets adjacents, en tâchant de vaincre par d'heureuses inventions tous les obstacles offerts par la nature du site, en se montrant fécond et varié, en se tirant d'embarras chaque fois que des besoins différents se trouveront en opposition. C'est à lui qu'il appartient, si le terrain lui laisse toute liberté, de déterminer l'étendue de l'édifice, le nombre de ses parties principales, de leur donner la grandeur convenable, suivant l'usage auquel elles doivent servir et de les coordonner de manière à ce que chacune se trouve dans la place qui lui convient et contribue à ce que l'ensemble de l'édifice présente en dehors et en dedans une construction commode, solide, belle et analogue à son genre et à sa destination. Cet ensemble sera d'autant plus beau que ses parties constitutives laisseront voir distinctement l'accord, la liaison sans lesquels une œuvre d'architecture ne saurait exciter à un haut degré le sentiment de plaisir, de surprise, d'admiration, de respect que son auteur aura voulu faire naître dans l'âme du spectateur.

Nous en avons dit assez pour faire comprendre au jeune élève combien est grand et vaste le domaine et le génie de l'architecture, et quelle énergie dans l'esprit et quelle finesse de goût exige un tel art ! Le même feu qui anima Homère et Raphaël doit enflammer tout architecte qui ambitionne la gloire de

porter son art en avant, cet art qui témoigne le premier aux yeux des étrangers du degré de richesse, de puissance, de savoir, de civilisation d'un pays ou d'une nation tout entière.

Ce que l'architecture a de plus admirable est dû au génie et au goût des Grecs que les Romains se bornèrent le plus souvent à imiter et n'égalèrent jamais. Si les Bruneleschi, Michel-Ange, Vignole, Palladio, Scamozzi et autres architectes modernes ont produit des ouvrages dignes de l'estime générale, c'est qu'ils ont su retrouver, parmi les réminiscences des créations grecques dont les ruines de Rome antique fourmillait, les règles de leur art; mais ces règles chacun d'eux les déduisit de l'étude de monuments différents, plus ou moins dans le sentiment du type primordial; de ce point de départ sans base fixe est résultée la divergence de leur opinion sur une même chose.

Depuis que les architectes ont pris le sage parti d'aller puiser leur enseignement à la source vitale, l'art s'est ouvert une route plus sûre; il marche vers un mieux qui ne peut lui échapper s'il persévère dans la direction qu'il a prise, s'il ne se laisse pas séduire en chemin par l'un de ces caprices de mode qui font trop souvent loi pendant un temps, et dont le moindre des inconvénients est de faire perdre de vue le but qu'on s'était proposé. Trop heureux quand il n'amène pas un résultat diamétralement opposé à celui en vue au jour du départ.

David Leroi, le premier des architectes modernes qui ait été en Grèce mesurer les édifices dignes d'être pris à jamais pour modèles d'étude, n'a pas craint d'avancer qu'il serait très-utile au progrès de l'art que les architectes de l'Europe travaillassent de nouveau sur les ordres. Ce travail, nous l'avons entrepris, non avec la prétention de faire mieux que nos devanciers dans ce genre d'étude, mais dans la vue de mettre sous les yeux des jeunes élèves les résultats obtenus par les maîtres qui, comme nous, ont pris pour base de leurs observations les monuments originaux.

Avant de passer aux ordres d'architecture, par conséquent à l'examen des monuments qui en fournissent les modèles, disons un mot de l'architecture du moyen-âge à laquelle on donne le nom de Gothique, architecture d'autant plus digne d'attention qu'elle a régné pendant plus de dix siècles chez les nations chrétiennes et qu'elle a sur pied un nombre considérable de monuments d'une haute importance.

Où l'architecture dite gothique a-t-elle pris naissance? Les savants n'ont point encore décidé cette question. Les uns lui donnent pour berceau le nord de l'Europe, d'autres l'Asie, d'autres l'Afrique, et chacun appuye son opinion de faits plus ou moins prouvés, plus ou moins contestables, plus ou moins concluants. Ce n'est point ici le lieu de discuter un point de controverse qui nous semble devoir rester indécis tant que les érudits ne se seront pas entendus sur ce qu'on doit proprement nommer Architecture gothique; tant qu'ils n'auront pas prononcé si cette Architecture est celle qui prit naissance à la chute de l'empire romain et participa plus ou moins du caractère grec et romain, laquelle conserva le principe des arcs en plein cintre, à plates-bandes droites, et, plus tard, adopta le plein-cintre sans plate-bande; ou, si c'est celle à arcs aigus, à nefs sveltes et élevées qui caractérise les monuments religieux d'une longue période du moyen-âge; ou si l'on ne doit pas comprendre sous ce titre toute l'Architecture pratiquée depuis l'abandon du style grec et romain au quatrième siècle, jusqu'à la rénovation de ce même style grec et romain au seizième siècle, style que nous nommons aujourd'hui *antique* quand il se montre sur des monuments antérieurs à l'établissement du christianisme, et *moderne* quand il règne sur les monuments de notre âge?

En attendant que les savants et les artistes aient suffisamment éclairé ces questions, nous considérerons l'architecture gothique comme appartenant en propre à tous les peuples qui ont embrassé le christianisme, parce qu'elle a été leur architecture sacrée et qu'elle a suivi toutes les phases du développement des idées religieuses et des lumières artistiques des nations devenues chrétiennes.

Cette classification large et naturelle nous permettra d'expliquer, par la différence des caractères des peuples, de leurs habitudes de vie, de la nature de leur sol, de leur position géographique, de leurs

matériaux de construction, enfin de leur degré de civilisation, la différence du caractère que chacun d'eux donna à la reproduction du type fondamental.

Disons d'abord qu'à l'époque où elle prit naissance, au quatrième siècle, après l'invasion des Barbares, la dislocation de l'empire romain, la chute du paganisme et l'anarchie qui s'ensuivit, l'architecture greco-romaine, qui était devenue celle du monde civilisé, avait singulièrement perdu de ses mérites, par le fait de la tourmente générale des peuples qui avait énervé ou pour mieux dire anéanti le génie des arts aussi bien que celui des lettres. Toutes les idées se ressentaient de la confusion générale. Chez les nations où les beaux-arts avaient prospéré, ils dépérirent; chez celles où l'esclavage ne leur avait point permis de prendre racine ils se développèrent spontanément, recevant à leur naissance un caractère en rapport avec l'organisation, les traditions des peuples qui les créaient. Ainsi, tandis que l'Italie bâtissait ses temples chrétiens des débris des temples païens, les Goths et tous les peuples de la même famille qui s'étaient répandus en Europe tentaient, après leur conversion au christianisme, de reproduire en pierre ces avenues de haute futaie [1] sous lesquelles leurs pères avaient autrefois adoré l'Être suprême sous le nom d'Esus. Sans doute leurs premiers essais furent très-imparfaits, mais l'idée mère subsistait; avec le temps elle se développa et, la science aidant au génie, elle amena ces monuments dont l'imagination s'étonne parce qu'ils rivalisent en solidité, en légèreté, en hardiesse de construction, en volume, en majesté avec les créations architecturales les plus admirables des anciens peuples et des peuples modernes.

Il serait bien difficile d'apprécier aujourd'hui l'étendue de l'influence qu'exercèrent sur l'architecture gothique l'architecture romaine, byzantine, syrienne, arabe, saxone, sarrazine, mauresque, indienne, égyptienne, etc., etc., surtout quand ils est reconnu que chaque nation qui abjura sa religion pour embrasser le christianisme, n'adopta pas franchement, pour le temple à l'Éternel, le type consacré par ses grandes corporations religieuses. D'ailleurs plusieurs de ces corporations vivaient sous l'influence de certaines idées mystiques, se livraient à des pratiques particulières qui nécessitaient aux édifices à leur usage des modifications de plan ou de détails assez importants. Ensuite les mœurs nationales ont dû avoir une influence plus ou moins sensible sur les églises du moyen-âge, seuls monuments qui nous restent en assez grand nombre pour nous permettre d'asseoir un jugement sur l'architecture dite gothique. Dans cet état de choses, nous rapporterons à trois types principaux les monuments élevés durant les douze siècles qui s'écoulèrent depuis la translation à Byzance du siége de l'empire romain et du triomphe de l'Évangile, jusqu'au seizième siècle, époque dernière de la splendeur du système chrétien.

Les premiers ouvrages un peu considérables de l'art chrétien, et ils durent être rares vu la misère et la barbarie des peuples, ne furent qu'une réminiscence des monuments romains échappés aux fureurs des farouches vainqueurs de l'Empire.

« Dans le petit nombre de ruines où nous pouvons encore juger de cette architecture timide et sans caractère prononcé, nous reconnaissons toujours le manque de savoir, le manque de moyens de produire de grandes choses. Quand les architectes du sixième au dixième siècle copiaient un monument antique dont la disposition se prêtait aux besoins du nouveau culte pour lequel ils édifiaient, à la place des blocs énormes qu'offraient leurs modèles, ils substituaient un appareil moins beau, moins solide; ils employaient la brique pour rétablir le parallélisme des assises et dont la couleur formait une décoration extérieure dans l'espèce de maçonnerie dite *opus incertum*, déjà si souvent employée dans les constructions du Bas Empire. Quelques portions de la cathédrale de Trèves et de l'église de Saint-Martin à Angers témoignent de l'embarras où l'on était dans les premiers siècles du christianisme d'entreprendre toute bâtisse exigeant quelque adresse ou quelque précision : aussi les voûtes furent-elles rares, les arcades étroites. On donnait aux basiliques des toits en charpente; peut-être même dans la con-

[1] Voir la note (*a*) page 16.

struction d'une église entrait-il plus de bois que de pierre; de là ces incendies continuels dont l'histoire ecclésiastique fournit des exemples à chaque page [1]. Quant à l'ornementation, on peut juger qu'elle était fort grossière, souvent presque nulle. — Telle était la détresse d'hommes habiles que la ressource la plus ordinaire alors était de dépouiller les édifices anciens de leurs colonnes, de leurs chapiteaux, de fragments de leurs sculptures pour décorer les modernes. Charlemagne fit transporter, de Ravenne à Aix-la-Chapelle, des colonnes de marbre qu'on ne sut pas même utiliser convenablement. Dans ce siècle et dans les siècles suivants, le soin qu'on prenait d'incruster de la manière la plus apparente des fragments antiques mutilés nous dit combien on révérait ces productions d'un art qu'on se sentait impuissant à imiter. A la décadence du goût, fruit de l'ignorance générale, on peut assigner une autre cause aux mauvaises constructions de ces temps de révolution, de guerres, de pillages, c'est celle du découragement universel produit par l'idée que le monde finirait en l'an mil. Comment lorsque l'avenir doit manquer, penser à créer quelque chose de durable, de digne, de considérable!

Aussi, des édifices bâtis pendant cette longue période de barbarie, nous reste-t-il moins de souvenirs que des constructions romaines, exposées depuis tant de siècles aux effets désastreux du temps et de la main des hommes, cent fois plus cruelle encore. Si l'on en excepte la fin du règne de Charlemagne et quelques années après la mort de ce grand prince, où une amélioration se manifesta dans les arts, l'architecture fut alors en pleine décadence.

Consigner ce fait historique, c'est légitimer la rareté d'exemples, dans notre livre, des constructions de ces âges infirmes : Nous devons dire toutefois que pour cela l'architecture religieuse, qui est celle des peuples, comme nous l'avons dit ailleurs, eut néanmoins des formes à elle dès que Constantin eut permis aux chrétiens d'élever des temples pour la célébration de leurs mystères. Leurs premières églises ne furent, il est vrai, que la basilique romaine appropriée à un besoin nouveau, témoin l'église de Sainte-Marie Majeure et surtout celle de Sainte-Agnès, hors des murs de Rome, bâties par Constantin converti, églises dans lesquelles on retrouve toutes les dispositions qui constituaient la Basilique antique au dire de Vitruve [2]; mais après que l'époque indiquée par le clergé comme devant être la fin du monde fut passée, qu'une nouvelle vie sembla s'ouvrir pour les peuples, de nouvelles idées naquirent, une nouvelle ère sociale commença, les sciences, les arts sortirent de leur apathie, et les corporations religieuses, qui s'étaient enrichies aux dépens de la crédulité publique, se trouvent en état d'entreprendre et d'exécuter par elles-mêmes, et l'appui des fidèles, les grandes cathédrales qui, du onzième au treizième siècle s'élevèrent comme par enchantement sur toute la surface du monde chrétien. De cette époque de renaissance date la création du système gothique proprement dit. La forme basilicale continue d'être celle des églises; mais son plan et ses dispositions principales sont assujettis à des règles commandées par la croyance religieuse. Ce plan rappelle toujours la croix, instrument du supplice de Dieu fait

[1] P. Mérimée, *Essai sur l'Architecture religieuse au moyen âge*. Nous donnons pl. 26 C, 26 D, un exemple curieux des églises du onzième siècle construites entièrement en bois.

[2] La *basilique*, que l'on fait contiguë au *Forum* ou place publique (traduction de Vitruve, par Quatremère de Quincy), doit être située dans l'exposition la plus chaude, afin que les commerçants qui la fréquentent pendant l'hiver y ressentent moins les incommodités de la saison.

Sa proportion générale consiste à n'avoir jamais en largeur moins de la troisième partie de sa longueur, ni plus de la moitié, à moins que le lieu ne permette point d'y observer ces dimensions. Si l'espace destiné à l'édifice a plus de longueur, on pratique aux extrémités des *chalcidiques*; il y en avait ainsi à la basilique *Julia Aquiliana*.

Les colonnes ont en hauteur la largeur des portiques *ou bas-côtés*, et ceux-ci ont, en largeur, le tiers de l'espace du milieu de la grande nef. Les colonnes du second ordre doivent être plus petites que celles d'en bas, par la raison naturelle qui veut que les objets diminuent de volume en raison de leur élévation. Le second ordre sera posé sur un piédestal continu qui en forme appui (*pluteus*), ou balustrade assez élevée, pour empêcher ceux qui sont dans les galeries hautes d'être vus par les marchands qui occupent la partie inférieure. Quant aux architraves, aux corniches et aux frises, elles auront les proportions qu'on leur donne dans les autres édifices.

qui l'admet au nombre des éléments ou de construction de décoration de ses édifices. Le plus souvent il est à tiers point de soixante degrés, puis tantôt surhaussé, surbaissé, trilobé; d'autres fois il est ovoïdal; souvent en fer à cheval; parfois il présente un cercle tronqué dont les deux extrémités dépassent les colonnes qui portent la voûte, de manière à faire croire à un porte-à-faux et augmenter ainsi à l'œil la hardiesse de la construction (Voir fig. 2, p. 17).

Dansla disposition de leurs façades les églises du quatorzième et du quinzième siècle diffèrent de l'âge précédent en ce que l'ensemble de leur frontispice affecte la forme pyramidale en rompant, par la multitude de leurs pinacles, les lignes horizontales, tandis que dans les autres c'est le système des lignes horizontales qui frappe d'abord. Cette différence est la conséquence du parti pris à l'intérieur, où l'on voit les lignes verticales dominer les lignes horizontales dans les unes et le système contraire dans les autres. L'excessive hauteur donnée aux édifices, en nécessitant cette multitude de contreforts, d'arcs-boutants qui contrebuttent les voûtes, amène à l'extérieur, par les figures de saints, les pyramides, les clochetons, les modillons, les crochets dont on les décore, une richesse d'ornementation mystique où l'imagination se perd, et que complète avec une magnificence sans égale ces deux et souvent trois flèches en pierre découpées à jour, d'une hauteur de plus de 100 mètres au-dessus de l'édifice. Un des caractères distinctifs de l'architecture du treizième au quinzième siècle est la substitution dans la décoration des images du règne végétal aux images empruntées au règne animal, et l'abandon, les formes bizarres et fantastiques de l'une et l'autre espèce qui déparent si souvent les monuments les plus recommandables du onzième et du douzième siècle; c'est aussi la distribution mieux entendue de ces ornements par rapport à l'architecture, la perfection de leur exécution et le choix de leur sujet, leur sens mystique, etc.

L'art gothique était arrivé à l'apogée de sa splendeur, car il était alors le résultat d'un système homogène, complet dans toutes ses parties.

Mais les arts et les institutions sociales marchent d'un pas égal chez les peuples; quand le clergé, aux quatorzième et quinzième siècles, cessa d'être le directeur du mouvement ascendant des idées religieuses pour en devenir le modérateur, quand il voulut imposer une croyance aveugle à une croyance réfléchie, son pouvoir s'affaiblit, chancela et finit par être impuissant. La tyrannie ayant remplacé la force morale, l'anarchie religieuse amena l'anarchie artistique. Alors l'architecture gothique perdit du prestige attaché à son grand symbole; ses dimensions s'amoindrirent, son ornementation devint maniérée, tourmentée, sans portée. Le chapiteau n'est presque plus employé; en un mot, le règne de cette architecture, après avoir employé mille ans à se développer, s'éteint avec la puissance religieuse qui l'avait créé. Elle cessa bientôt d'être appliquée aux palais, aux édifices d'utilité publique, comme hôtels-de-ville, ponts, aqueducs, etc., etc., et d'être l'architecture des cités.

On a beaucoup dit, beaucoup fait pour décrier l'architecture gothique; l'Académie d'architecture l'a obstinément laissée dans l'oubli; des hommes de mérite ont été jusqu'à lui refuser le mérite de posséder un caractère, d'offrir un système complet, en un mot d'être une architecture. Aujourd'hui qu'une étude réfléchie de ses monuments les plus complets a dessillé les yeux des artistes, on reconnaît enfin combien elle est logique dans ses principes comme dans l'application qu'elle en fait, combien son ossature est rationnelle, combien ses formes principales sont dans un juste rapport avec les formes accessoires et celles-ci avec celles-là, puisque la partie décorative chez elle est le complément de la pensée première, et non un hors-d'œuvre indigeste plus propre à détourner l'esprit de l'objet principal qu'à l'y ramener.

La Réformation, qui divisa l'Église chrétienne en une infinité de sectes, amena une révolution aussi complète en architecture religieuse et autre qu'en littérature et en philosophie. On tourna

ses regards vers l'antique Grèce, vers l'antique Rome; on étudia leurs monuments des arts, leurs systèmes philosophiques, leur littérature nationale et il en résulta, dans les productions en tous genres du seizième siècle, un mélange d'idées chrétiennes et païennes, qui leur donne un caractère assez bizarre d'abord, mais qui, ramené bientôt à une unité de principes homogènes, finit par acquérir à son tour le titre mérité de *classique*.

L'architecture de cette époque de renaissance, se développa en Italie avant de devenir celle de l'Europe entière, ou pour mieux dire, de la généralité des peuples modernes. Parmi les artistes qui contribuèrent le plus efficacement à lui donner un caractère conforme à sa destination en y appropriant les formes principales et les détails de l'art antique, on cite en première ligne Vignole, Palladio, Serlio, Scamozzi. Ces maîtres, à ce titre, sont les véritables législateurs de l'architecture moderne; aussi est-ce à eux que nous emprunterons la plupart des préceptes et des exemples qui devront donner de l'autorité à nos enseignements, en les appuyant toutefois de préceptes et d'exemples puisés aux sources non moins respectables de l'antiquité, aujourd'hui plus connues qu'elles ne l'étaient de leur temps.

L'art créé sous l'influence des études d'après l'antique et des écrits de Vitruve doit à Bruneleschi le premier monument qui assura son triomphe : la coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs à Florence, ouvrage rival du Panthéon de Rome. L'emploi qu'il y fit des ordres romains-grecs eut un tel succès, que l'architecture gothique qui régnait dans les autres parties de l'édifice en construction ne put survivre au coup que cette innovation lui portait. Le portail, qui n'était point achevé, dut subir l'influence des nouvelles idées et recevoir les formes de l'architecture antique.

Cette coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs ouvrit la route à toutes les entreprises colossales de l'architecture moderne, et ce monument, qui faisait l'admiration de Michel-Ange, étonnera toujours ceux qui sauront apprécier et le mérite des inventeurs et la science qui vint leur prêter ses moyens d'exécution. Le dôme de Saint-Pierre de Rome, celui de Saint-Paul de Londres, de Sainte-Geneviève de Paris (le Panthéon Français), les édifices de l'espèce qui ont le plus de réputation n'existeraient probablement pas si Bruneleschi n'avait résolu le problème de la construction de ces colosses aériens de l'art moderne [1].

Après avoir vu tour à tour le génie et l'industrie des hommes s'efforcer de s'immortaliser et de se faire admirer dans les siècles, soit par l'emploi des blocs immenses, comme les Égyptiens; par la pureté de leur goût, comme les Grecs; par l'étendue de leurs compositions, comme les Romains; par la légèreté et la difficulté apparente des constructions, où la pierre évidée semble avoir pris la consistance et le ductilité du métal, comme les Goths, les Arabes, etc., etc.; le bon sens, la raison l'expérience des siècles nous conseillent de chercher à réunir dans le plus heureux accord la solidité immuable dans la construction, la simplicité et la pureté dans les formes, la retenue et le choix du bon goût dans l'application des ornements, et cette convenance qu'un esprit juste, formé par l'étude comme par la méditation, sait garder dans le choix des moyens, pour donner à chaque édifice le caractère précis qu'exige sa destination.

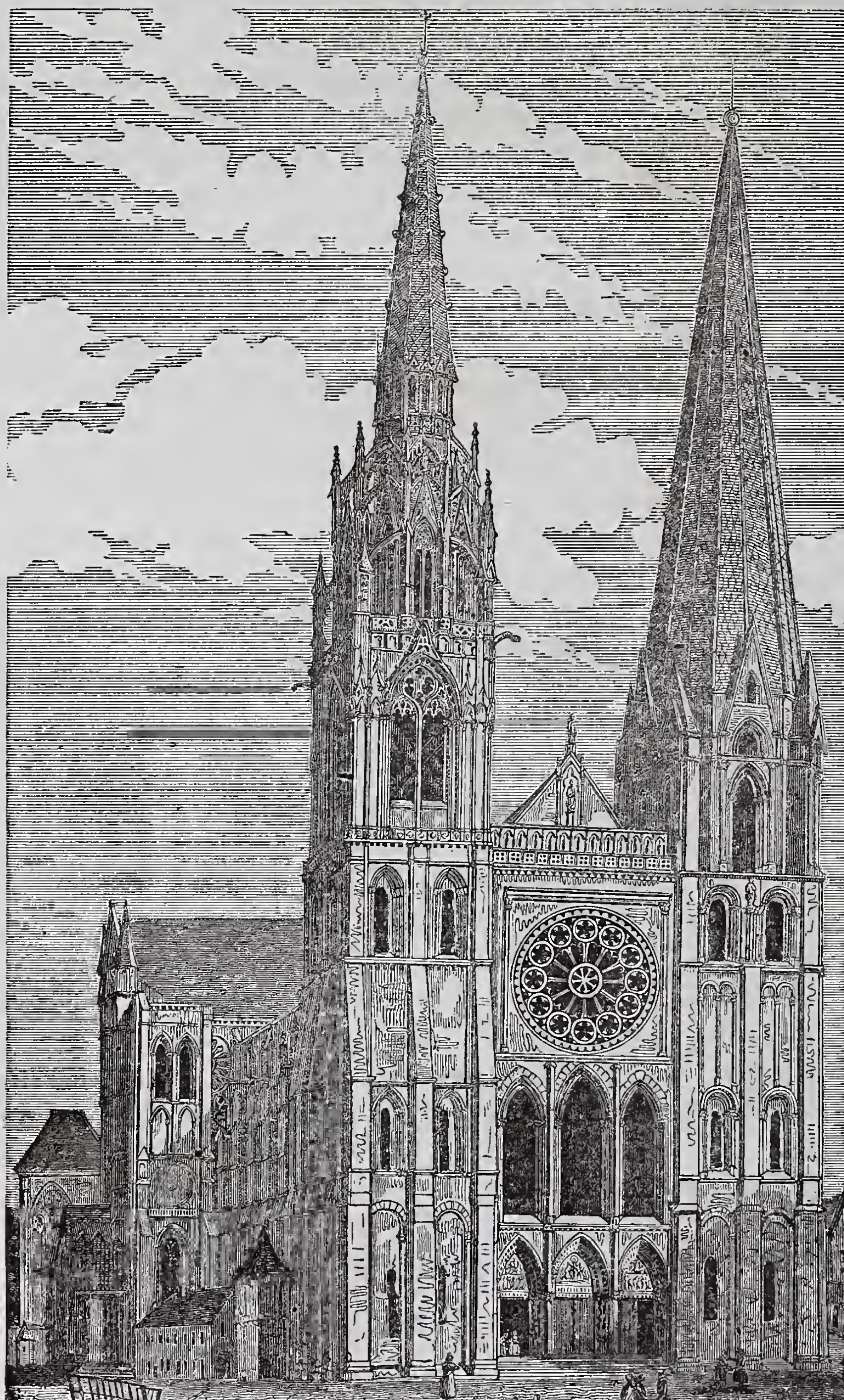
« Ne pourrait-on arriver à ce but en puisant, pour ainsi dire, dans tous les genres, mais sans disso-

[1] DIMENSION DES PRINCIPALES COUPOLES ANTIQUES ET MODERNES.

Panthéon de Rome, diamètre intérieur. . .	43,72	hauteur intérieure	42,90	achevées	18	ans avant J.-C.
Sainte-Sophie de Consantinople.	34,10		61,70		537	ère vulgaire.
Sainte-Marie-des-Fleurs, à Florence. . . .	42,23		94,21		1436	
Saint-Pierre de Rome.	42,23		100,70		1580	
Saint-Paul de Londres.	33,10		65,78		1710	
Sainte-Geneviève de Paris (Panthéon français),	20,14		57,80		1790	

nance, ce que chacun renferme de raisonnable ou d'exquis pour en composer un style moderne, approprié au climat, aux usages, aux matériaux, à la richesse, aux convenances de chaque pays et qui soit le résultat heureux des diverses connaissances applicables à l'art de bâtir chez tous les peuples? »

Cette réflexion d'un architecte non moins savant érudit qu'habile praticien, J.-G. Legrand, légitimera, nous l'espérons, certains rapprochements que nous avons faits d'architectures étrangères en apparence au but de notre ouvrage, l'étude des ordres classiques.



Cathédrale de Chartres, *Portail ouest*, 1145; *Nef et Chœur, de* 1200 *à* 1260, *date de la dédicace; le Clocher nord*, 1514.

(*a*) D'après les idées émises par le spirituel abbé Laugier, on a répété souvent que les églises gothiques tiraient leur origine

ORDRES.

Avant de passer en revue les ordres primitifs et de les comparer entre eux afin d'en bien distinguer les caractères, demandons-nous ce que les auteurs ont prétendu désigner par ce mot *ordre*.

Ont-ils eu en vue de désigner, par ordre, une décoration architecturale composée d'éléments toujours les mêmes, ayant toujours la même forme, les mêmes caractères et combinée de manière à donner à l'édifice auquel on l'adapte un caractère spécial déterminé par sa destination? ou ce mot sous-entend-il une prescription géométrique absolue, invariable de proportions à donner aux différentes parties d'un bâtiment, afin qu'il soit la fidèle image d'un type consacré, ayant un caractère propre à satisfaire aux besoins d'un certain nombre d'édifices désignés à l'avance?

Aucune de ces manières d'envisager la question ne nous paraissant acceptable malgré l'autorité de certains maîtres, nous émettrons la nôtre. Par ordre en architecture nous entendons un assemblage de parties concordantes, constituant un tout où il règne une harmonie parfaite et qui répond à l'un des types de création divine que la nature offre à l'imitation de l'homme. Ainsi nous n'assignons pas à chacun des divers ordres des proportions et des formes invariables; nous admettons la variété, mais à la condition d'une corrélation sans reproche entre toutes les parties constitutives de l'ensemble, corrélation qui ne peut exister sans l'observation des principes qui régissent l'univers et que l'homme seul, parmi les êtres organisés, a su deviner et mettre en pratique.

Maintenant il se présente une autre question. En reconnaissant cinq ordres ou cinq caractères dans l'architecture classique, grecque et romaine, à laquelle cet ouvrage est spécialement consacré [1], ne se

de l'imitation des grands arbres des forêts, dont les branches représentaient les nervures des voûtes. Cette idée que nous n'admettons pas, pourrait tout au plus s'appliquer aux voûtes et aux piliers du seizième siècle, dont les colonnes n'ont point de chapiteaux, mais non au gothique primitif du douzième au treizième siècle.

(*b*) Cette idée, développée dans plusieurs, mémoires ne prouve pas que cette inclinaison forme un principe général et fondamental aux plans des églises de cette époque. Notre-Dame de Paris possède dans son plan et dans sa voûte cette légère inclinaison à la partie circulaire du chœur; Saint-Étienne-du-Mont a son axe brisé au milieu du transsept, ce qui forme une très-grande déviation; mais à Saint-Gervais, à Saint-Eustache, à Saint-Germain-l'Auxerrois, à Saint-Méry, à Saint-Séverin, à toutes les églises élevées depuis l'époque de la renaissance, les axes sont sans déviation : si cette inclinaison eût été de principe dans notre religion, elle eut été générale, le clergé n'aurait pas laissé construire une seule église sans qu'on y eût égard; nous ajouterons que si quelques églises portent ces symboles, c'est que leur architecte était un ecclésiastique, qui, plein d'imagination et d'idées symboliques, agissait selon sa propre volonté, car sans cela les laïques à qui l'on doit les autres églises, où l'on ne trouve pas ce symbole, se seraient bien gardés de faire une telle irrégularité : l'architecte recherche autant que possible la symétrie dans son plan.

(*c*) L'exemple que nous donnons de l'architecture ogivale est le portail de la cathédrale de Chartres, commencé en 1140. Cette façade est d'un caractère sévère; elle est terminée par deux flèches de style différent; elles sont l'une et l'autre de la plus grande richesse; seulement celle de droite est tout à fait en harmonie avec sa base, tandis que celle de gauche, qui date de 1514, est entièrement étrangère au style ogival primitif.

[1] L'architecture des autres peuples n'y arrive que par rapprochement, par analogie, ou à titre d'origine ou sources détournées, etc., etc.

met-on pas en contradiction avec la nature des choses qui a amené cette classification des monuments de ces peuples législateurs? Nous le pensons. Ou, comme nous l'établissons dans le cours de cet ouvrage, les anciens ont suivi la loi naturelle, qui n'a que trois types primordiaux : le fort, le gracieux, le léger, dont tous les autres ne sont que des modifications, ou ils ont créé autant de types que de monuments, puisque aucun de leurs monuments ne reproduit exactement le caractère d'un autre. Néanmoins, nous avons dû nous conformer à l'usage. Aux trois ordres primitifs, le dorique, l'ionique et le corinthien, nous avons ajouté le toscan et le composite, représentant le plusque fort et le plusque riche.

Les caractères des ordres résultant, dans les édifices, de la graduation de lourdeur, ou de légèreté, ou de richesse donnée aux masses et à leurs supports, de la fermeté, de la grâce, du luxe de leurs ornements, et la colonne étant l'indicateur et le régulateur de l'ordre, par conséquent de la pensée qui a présidé à la conception du monument, nous avons dû traiter ensemble et séparément tour à tour de toutes ces choses et les présenter dans leurs rapports entre elles. Cette étude est l'objet du présent ouvrage.

Afin de rendre cette étude aussi complète, aussi utile que possible, nous avons appelé à notre aide les travaux et les remarques des grands maîtres; et quand nous avons appuyé ou combattu leurs enseignements, toujours l'autorité de monuments plus parfaits, mieux explorés, par conséquent mieux compris que ceux qui ont servi de base à leur théorie des ordres, a été notre guide.

Nons donnons de nombreux exemples d'application des ordres aux monuments publics et particuliers, afin de faire comprendre dans quelle circonstance tel ou tel ordre, tel ou tel ajustement peuvent être recommandés à bon droit. Souvent même nous indiquons le mode de construction usité par les anciens dans leurs monuments publics et privés quand nous croyons ces détails utiles ou peu connus. Sous ce dernier rapport la Perse, l'Inde, l'Égypte, la Nubie, la Suède, le Danemark, nous ont fourni plus d'un document précieux.

ORDRES PRIMITIFS, PLANCHE I.

C'est en Grèce que nous trouvons le type le plus parfait des trois ordres primitifs, autrement dit des trois supports ou colonnes répondant, en architecture, aux trois caractères sous lesquels peuvent se classer la généralité des êtres organisés et la majeure partie des végétaux, savoir : 1° le fort ou robuste; 2° l'élégant ou gracieux; 3° le délicat ou léger et riche, dont le dorique, l'ionique et le corinthien sont l'image. Le premier est tiré du temple de Thésée, le second du temple d'Érecthée, le troisième du temple de Jupiter Olympien. Si nous ne pouvons garantir que ces trois exemples; vu l'âge des monuments où ils existent, soient véritablement l'imitation des types primitifs, au moins nous est-il permis d'affirmer qu'ils sont les plus réguliers de tous ceux de l'antique Athènes, ainsi les plus dignes d'être offerts à l'étude des artistes. Nos planches 1 et 6 les présentent dans leur ensemble; nos planches 57, 81, 100, où leurs parties constitutives sont présentées sur une grande échelle, permettent de juger à quel point sont admirables les profils, les ornements, le caractère particulier de chacun de ces trois ordres. En les examinant attentivement, on verra combien sont dans le vrai les auteurs qui leur reconnaissent le mérite d'exprimer au suprême degré les trois caractères que comporte l'architecture régulière, dite classique, et qui ne voient que des modifications des trois types, fort, faible, moyen, dans toutes les combinaisons où l'on n'a fait que varier le degré de lourdeur, de légèreté, de richesse propres à ces trois ordres primitifs. Afin de rendre sensible cette vérité, nous avons placé à côté de ces types les deux modifications que les Romains ont fait subir au robuste et au délicat de ces modèles, modifications qui ont donné les soi-disants ordre toscan et ordre composite, lesquels ne sont autre qu'une amplification en lourdeur du dorique et une amplification en richesse du corinthien.

CARACTÈRE DES ORDRES GRECS ET ROMAINS.

L'ordre dorique grec a sa colonne cannelée, ce qui lui donne un caractère de force et d'élégance tout à la fois : la colonne de l'ordre dorique romain est plus élancée, elle est lisse, ce qui fait perdre à l'ordre une partie notable de sa fermeté et de sa richesse. Au premier exemple la colonne est isolée; au second, elle est engagée dans un piédroit comme en D. Ces deux modèles, dont l'un paraît lourd et l'autre svelte[1], méritent l'attention des élèves; ils leur sont une preuve qu'il n'y a rien d'absolu en architecture, que selon le genre de l'édifice auquel on l'applique, un ordre peut subir certaines modifications dans ses proportions, dans ses moulures, dans ses parties de détail, choses qui appartiennent plus aux accessoires qu'au fond essentiel de son caractère. Le goût, éclairé par l'expérience, doit dicter ces sortes de déviations aux lois dictées par les législateurs de l'art dans le but d'éviter les aberrations.

La modification romaine de l'ordre ionique grec appuie ce qui précède. Autant le type primordial est simple et élégant, autant il est lourd et surchargé de moulures et d'ornements après son passage sous le ciseau romain. Dans l'un, il est l'image d'une jeune vierge parée des dons de la nature; dans l'autre, d'une jeune fille un peu robuste qui a appelé l'art à réparer les outrages faits à sa beauté (voir les détails, pl. 77 et 81).

En rapprochant l'un de l'autre le type grec et le type romain par excellence de l'ordre corinthien, on est frappé des gracieuses proportions, de la noble simplicité et de la sage répartition des parties décoratives de l'un, et de la hauteur excessive de l'autre, ainsi que de la profusion de détails qui règne dans l'ornementation de son entablement, et surtout de son chapiteau. Cette profusion est telle dans ce dernier, où les volutes de l'ordre ionique se mêlent, sur les quatre faces, aux feuillages propres au type grec, qu'au siècle de la renaissance, alors qu'on n'avait point encore suffisamment exploré les restes de l'antiquité pour établir un jugement sain sur leur esprit, le chapiteau corinthien romain fut considéré comme constituant un ordre nouveau, et à ce prétendu ordre on donna le nom de composite. On continue à ranger les monuments appartenant à l'ordre corinthien parmi ceux appartenant à l'ordre composite, quand leurs chapiteaux sont composés d'éléments autres que ceux du type grec. Ainsi s'est propagé jusqu'à nos jours le principe en contradiction avec les faits, que le chapiteau constitue l'ordre. Pour créer un ordre nouveau il faudrait non-seulement trouver un chapiteau complétement original, mais le combiner avec d'autres proportions générales et d'autres distributions de modénatures, faire concorder cette nouvelle création avec un nouvel ordre de choses : là est la difficulté, car en architecture comme en sculpture, en peinture, en musique et même en poésie, le domaine de l'invention est limité. Sans doute les éléments mis à la disposition de l'homme pour exprimer ses pensées et faire naître chez autrui des sensations semblables à celles qu'il ressent sont fort variés; mais il est des types nés dont on ne peut s'écarter sans blesser la raison, et si ces types peuvent paraître trop peu nombreux à certaines imaginations impatientes du joug qu'ils leur imposent, il faut convenir toutefois qu'ils sont, sous l'inspiration du génie, une source inépuisable de combinaisons toutes plus fraîches, plus aimables les unes que les autres. Reconnaissons donc qu'il serait aussi téméraire de prétendre créer un ordre d'architecture en dehors des trois donnés par la nature, qu'il le serait de vouloir imaginer de nouveaux types humains, une nouvelle échelle harmonique des sons, des couleurs, un langage poétique enfin composé d'autres mots que ceux de la langue parlée. Répétons-le, une combinaison nouvelle d'éléments restés les mêmes ne saurait constituer une création nouvelle en architecture. Ceux qui pensent autrement se figurent qu'il suffit d'imaginer un nouvel ajustement de

[1] Les fragments restants de l'entablement de l'ordre Dorique romain ne donnent point d'exemple de profils en retour, on ne peut savoir s'il profilait comme en A, où le triglyphe est aplomb de l'axe de la colonne, ou comme en B à l'ordre Grec, ce qui paraît probable. Les triglyphes étant l'imitation des poutres, ils peuvent être placés comme en A, mais il reste un grand vide dans l'angle, ce qui n'est pas dans la fig. B; de plus les Grecs faisaient leurs architraves de deux pièces mises de champ.

chapiteau pour donner l'être à un nouvel ordre, ou qu'en substituant, à la base, un quart de rond à une scotie, ou en adaptant à une colonne des emblèmes ou des symboles relatifs à leur pays, ils créeront un ordre national capable de porter leur nom à la postérité. Pour détruire leur illusion, nous avons rapproché, sur notre planche 1, l'ordre toscan, tel que l'a reconnu Vitruve, de l'ordre dorique grec. Ils y verront que cet ordre prétendu n'est autre que le dorique privé de ses triglyphes et augmenté d'une base. (Voir fig. 3 et pl. 28, 29.)

Il ne reste pas de monuments de l'ordre toscan appartenant aux premiers âges de l'architecture des Étrusques. Construits en bois comme ceux des Grecs aux mêmes époques, ils ont tous disparu, et sans Vitruve, qui nous a laissé une description minutieuse de cet ordre, dont la fig. 3 est la conséquence, il eût été impossible de préciser ses rapports de proportions et d'établir ainsi son véritable caractère. Mais, dans les monuments romains on retrouve les restes d'un temple à la Piété, dont l'ordre, bien que différent de celui fig. 3, a avec lui assez d'analogie pour pouvoir lui être assimilé et être qualifié d'ordre toscan romain. La fig. 4 en donne le dessin. Quoique le fût de la colonne soit de 8 diamètres sans sa base, cet ordre est évidemment un dorique dénaturé et ramené au type toscan, ou, si l'on veut, un toscan simplifié et allongé, se rapprochant du caractère que les anciens Romains donnaient à cet ordre. Il n'a point de triglyphes; son architrave a deux faces. En exécution, cet exemple a cela de particulier que l'architrave et la frise sont d'une seule pierre posée de champ.

En admettant, comme nous l'avons fait, l'ordre toscan et l'ordre composite au nombre des ordres classiques, nous avons suivi l'exemple de Vignole, de Serlio, de Scamozzi, de Palladio, les législateurs de l'architecture moderne au seizième siècle. Quelque erronée que soit cette admission de cinq types fondamentaux quand il n'y en a réellement que trois, l'usage s'en étant maintenu jusqu'à ce jour dans les écoles, nous avons dû le suivre. Si l'on devait rechercher la cause de la méprise de ces maîtres à cet égard, on la trouverait sans doute dans l'ignorance où ils étaient des monuments purement grecs que Stuart et Revett et beaucoup d'autres architectes ont étudiés sur les lieux, à Athènes et ailleurs, et fait connaître par la gravure depuis un demi-siècle. Ils n'avaient alors, pour établir leur système, que les ruines de Rome à explorer, ruines où le principe hellène et le principe romain se confondaient souvent dans un même monument. Aussi chacun d'eux apprécièrent-ils diversement les éléments qu'ils avaient sous les yeux et en tirèrent-ils des conséquences différentes, conséquences qui leur firent donner aux ordres fondamentaux reconnus par eux des proportions relatives, des parties de détail qui influèrent plus ou moins sur la physionomie propre de ces ordres. Les travaux de ces auteurs célèbres, dont le but était la fixation des règles de l'art de l'architecture, portant tous, dans leur dissemblance même sur un même objet, le cachet d'un vaste savoir, nous avons eu soin de les mettre sous les yeux des élèves, afin que chacun, selon son génie, sa manière de voir ou de sentir, puisse s'éclairer à leur flambeau et méditer avec ces grands maîtres sur les fins de leur art.

Il en est de l'architecture comme de tous les arts; pour y réussir il faut être doué du sentiment d'harmonie qui lui est propre, autrement dit de ce sentiment qui porte à trouver beau tout ouvrage où l'architecte a su établir entre les diverses parties de son ensemble un rapport si naturel, si juste, si bien raisonné, que l'œil en soit charmé de prime abord. Ce mérite se trouve dans les trois ordres grecs dont nous venons de figurer les types. Il s'y trouve parce que non-seulement toutes les parties sont du même style, mais parce que ces mêmes parties ont entre elles un rapport tellement nécessaire, qu'aucune ne peut être déplacée ou transposée sans que le lien général, autrement dit sans que la loi fondamentale qui a fixé leur place ou leur emploi ne soit faussée. Plus un édifice a d'étendue; plus le terrain sur lequel il est établi présente d'irrégularité dans sa forme, de plans divers ou de servitudes à satisfaire, plus grande est la difficulté de lui procurer cette harmonie dont nous parlons , car non-seulement cette harmonie doit régner dans l'élévation des façades, dans la distribution et le caractère de ses

ornements, mais encore dans la combinaison de ses plans en raison des besoins spéciaux de l'édifice par rapport à sa destination, de manière à ce que le tout paraisse né d'une pensée unique, facile à comprendre, et que son exécution flatte à la fois l'œil et l'esprit.

De ce qui précède on en induira, nous l'espérons, que l'élève à qui la vue de notre planche 1 fera éprouver un sentiment agréable pourra se flatter de posséder le génie de l'architecture, car il aura ressenti à l'aspect d'une simple délinéation des ordres primitifs qui caractérisent ses productions, et de l'application de ces mêmes ordres à des monuments modèles, le plaisir que ressent l'oreille musicale entendant une symphonie d'Haydn, l'œil du sculpteur devant l'Apollon du Belvédère, ou celui du peintre contemplant une Vierge de Raphaël.

Sur la même planche 1, auprès des monuments d'Athènes, offrant l'application des ordres grecs, nous avons figuré en petit, comme simple spécimen, des exemples d'architecture de l'antique Égypte et du moyen âge chrétien, afin de permettre à nos lecteurs d'apprécier d'un coup d'œil ce qui différencie et ce qui constitue chacune des trois architectures qui, pendant un certain nombre de siècles, ont régné chez les nations les plus avancées en civilisation. Tous ces exemples appartiennent à la classe des édifices religieux, attendu que c'est dans cette espèce de monuments que se déploient d'abord et principalement le génie et la puissance des peuples qui les élèvent.

Pour donner une idée du caractère des plus antiques monuments égyptiens, nous empruntons un exemple à la Nubie, pays où l'art égyptien est resté vierge des innovations que les Grecs et les Romains lui ont fait subir ailleurs. La figure 5 est un de ces tombeaux taillés dans le roc, à l'imitation de ceux creusés dans le sein des montagnes par les peuples de l'Inde, de la Chine, de la Perse, pour servir de sépulture àde s milliers de générations, aux princes de leurs dynasties successives, aux hommes illustres dignes à tout jamais de la vénération publique ; il est un de ces prodiges de volonté, de persévérante intelligence, où le nombre de bras mis en action est incalculable comme le nombre des années employées à les édifier, comme les difficultés d'érection qu'il a fallu vaincre pour conduire à fin ces gigantesques travaux. Les Étrusques, les Grecs ont aussi érigé de semblables tombeaux, mais dans de petites dimensions, et toujours leurs temples s'élevaient au-dessus du sol, contrairement à l'usage antique de l'Inde et de la Perse, berceau de toutes les populations de l'ancien et du nouveau monde. La figure 6 est la représentation du monument de Thrasillus, taillé en grande partie dans le rocher de l'Acropolis, au-dessous du Parthénon. Cet édifice fut érigé peu après la mort d'Alexandre, à l'occasion d'un prix remporté aux jeux publics de la Grèce. C'est une masse carrée, surmontée d'un couronnement, où l'on voit un reste de statue et des inscriptions annonçant l'objet de son érection. L'entablement, dont le caractère semble dorique, quoiqu'il n'ait pas toutes les parties qui caractérisent cet ordre, est soutenu par trois pilastres, entre lesquels on voit des marbres qui n'entraient pas originairement dans la composition de l'édifice. L'intérieur est une niche creusée dans la roche. Il forme aujourd'hui le dedans d'une petite église appelée par les Grecs *Panagia spilidissa*. Les deux colonnes isolées qui s'aperçoivent au-dessus, et sur un plan reculé adossé à la citadelle, présentent cette singularité que leur chapiteau est triangulaire, ce qui doit naturellement faire supposer qu'ils recevaient des trépieds, prix ordinaire pour ces sortes de concours. A une grande simplicité de forme, ce monument joint beaucoup de finesse de détails ; ceux de l'entablement surtout sont très-neufs et très-agréables.

En rapprochant le temple égyptien, figure 5 *bis*, des temples grecs, figures 7, 8, nous avons eu en vue de donner une idée du caractère propre à l'architecture de chacun de ces deux peuples. Le premier porte le cachet de la puissance, de la grandeur ; mais sa beauté a quelque chose de triste, que tempèrent à peine les nombreuses sculptures colorées dont elle est partout revêtue, comme l'indique la figure 2. Son couronnement est terminé par une plate-forme, qui est la continuation de la plate-forme dont le monument est couvert, tandis que celui des monuments grecs l'est par un fronton triangulaire, rappelant

la forme d'un toit à deux égouts, dispositions amenées par la nature des deux climats. En Égypte, où les pluies sont extrêmement rares, et où les vents sont impétueux, la chaleur excessive le jour, et l'air très-frais la nuit, ces plates-formes, construites, comme les murs qui les soutiennent, de blocs énormes de pierres équarries, ont l'avantage de ne donner aucune prise au vent, et de pouvoir même résister à la violence des tourbillons de sables qui viennent du désert ; de préserver l'intérieur du temple de l'action d'un soleil brûlant, et, la nuit, d'offrir un lieu propre à l'observation du cours des astres, ou tout au moins à jouir de la sérénité du ciel, ou de la fraîcheur de l'air. En Grèce, où le ciel est loin d'être également pur, où les vents sont amortis par de hautes montagnes, l'inclinaison du toit était une nécessité à laquelle fut soumise, on n'en peut douter, la cabane primitive en bois dont les temples en marbre sont l'imitation embellie, poétisée par l'art.

Les trois temples, figures 6, 7 et 8, dont Stuart et Revett ont mesuré et dessiné les ruines en 1759 dans l'enceinte de la citadelle d'Athènes, sont ceux de Minerve-Poliade, protectrice des citadelles ; de Neptune et d'Érecthée ; de la vierge Pandrose (Aglaure), fille de Cécrops, roi d'Athènes, érigés au beau siècle de Périclès, sous la direction du célèbre sculpteur Phidias, par Hippodamas, Ichtinus, Carpion, Callicrate, Mnesiclès et autres architectes non moins habiles dans leur art que lui dans le sien. Ils sont de petite proportion, contigus et réunis sur un sol d'inégale hauteur, de manière à faire croire qu'ils ne furent qu'un seul et unique temple. Ce sont les plus beaux exemples de l'ordre Ionique des Grecs ; là cet ordre brille de toute sa grâce naïve, de toute son élégance, de toute la richesse qu'il comporte. Nulle part on ne trouve des ornements de meilleur goût et d'une exécution plus admirable ; on y avait poussé la recherche jusqu'à incruster des pierres précieuses colorées dans l'œil des volutes des chapiteaux et dans les entrelacs qui font partie de ces ornements taillés dans le marbre avec toute la délicatesse des ouvrages de métal. Le vestibule de Neptune offre les plus majestueuses proportions. Le temple à la vierge Pandrose est un des plus curieux de l'antiquité, et peut-être le plus original. Comme celui d'Érecthée, il est adossé au temple de Minerve, mais d'une moindre dimension. Son entablement est soutenu par sept statues caryatides tenant lieu de colonnes ioniques. Les Athéniens voulurent, dit-on, par cette forme de supports, perpétuer l'infamie des habitants de Caryum ou Carye, le seul des peuples du Péloponèse qui se rangea du côté de Xercès, à l'époque où ce prince envahit la Grèce, comme l'avaient fait les Lacédémoniens en bâtissant, à Sparte, le portique persan, où l'on voyait des statues de Persans richement costumés, pour consacrer le souvenir de la victoire qu'ils remportèrent sur les troupes de Mardonius à Platée. Au temple de Pandrose, les figures caryatides sont admirables de style et d'exécution ; elles sont richement vêtues, comme furent condamnées à l'être, dans leur vil esclavage, les femmes opulentes de Carya dont elles sont l'image. La corniche qui les couronne est remarquable par son grand caractère, où la fermeté s'allie à l'élégance : rien n'est plus remarquable et plus soigné que la division des caissons qui décorent le sophite du plafond de ce péristyle ; l'entablement du temple de Neptune et celui de Pandrose se ressemblent ; ils sont sans denticules, fait assez remarquable.

Dans ces admirables ouvrages, les sculptures ont une perfection supérieure à tout éloge qu'on en pourrait faire. Il règne entre l'architecture et la sculpture un tel accord de style et d'exécution, qu'on pourrait croire le tout ensemble l'œuvre d'un même homme, d'une même main. Au temps où s'élevaient ces immortels monuments du génie, l'art était à son apogée ; stationnaire pendant quelques instants, il rétrograda enfin quand la domination romaine pesa sur la Grèce, sort qu'il subit chez toutes les nations avancées en civilisation où le peuple roi porta ses armes victorieuses.

Des trois principaux systèmes d'architecture pratiqués par les nations antiques où l'art fut en honneur, deux viennent d'être indiqués : le système égyptien, le système grec ; le troisième est le système gothique ou du moyen âge, ou chrétien, parce qu'il prit naissance en même temps que le

christianisme, se développa avec lui, et fut adopté par toute la chrétienté pour ses monuments religieux.

On l'a vu, le système égyptien, né d'un besoin physique résultant du climat, est en même temps l'expression d'une grande et immuable pensée religieuse où les êtres créés par l'Éternel, où les phénomènes terrestres et célestes jouent un rôle si important, qu'ils semblent être là pour rappeler à toujours et ce cercle infini des animaux que, suivant les croyances du peuple, parcourent sans cesse les dieux et les hommes, et ces sphères célestes, le système du monde, en un mot toute l'ordonnance de l'univers. Dans ces représentations tout est symbolique, autrement dit idéographique ; tandis que dans le système hellénique tout est imitation épurée, ennoblie. Ainsi la cabane primitive pour le corps de l'édifice, la structure humaine pour les rapports et l'harmonie des proportions, la belle végétation pour l'ornementation, l'alliance des créations poétiques aux inspirations des arts du dessin : voilà ses éléments et ses moyens. Il sait tout imiter, tout embellir, et ne présente rien que sous son expression la plus belle, sous la forme la mieux choisie.

Le système gothique, qui est une déviation du système grec, ou pour mieux dire du système gréco-romain auquel il a succédé, est à la fois imitatif et symbolique, comme on a pu le voir p. 17 (*c*). En effet, « l'idéal de l'Église, la Jérusalem céleste, et cette autre *cité divine*, où se trouve reproduite et transfi- « gurée, en quelque sorte, avec son fondateur, l'Église terrestre, telle est la conception sublime et « profondément symbolique que l'art, régénéré comme tout le reste, entreprit de réaliser, avec l'his- « toire complète de l'ancienne et de la nouvelle alliance. Pour cela, tout lui servit, depuis les formes « symétriques, les formes générales et la figure de l'édifice, depuis cette ordonnance végétale si variée « et si harmonieuse dans ses effets, si simple, si organique dans son principe, jusqu'à ces murailles « transparentes formées par des vitraux peints ; à ces autres peintures, parsemées de riches incrusta- « tions qui couvraient les parois et les voûtes, et à ces innombrables statues qui décoraient soit l'inté- « rieur, soit l'extérieur de la nouvelle Sion [1]. »

Un spécimen de cette architecture du moyen-âge, dite gothique, se voit sous le n° 9 de notre pl. 1. Il représente la coupe transversale de l'église Notre-Dame de Paris. Son objet est de donner une idée de l'intérieur des cathédrales du douzième au quinzième siècle, alors que la nef principale avait une prodigieuse hauteur, et que l'arc ogive, reconnu comme le plus solide et le plus facile à construire, remplaçait l'arc plein cintre, alors que pour étayer ces nefs gigantesques on les flanquait de ces doubles bas-côtés avec galeries supérieures pour leur servir d'arcs-boutants, et appuyées qu'elles étaient à l'extérieur par ces arcs ostensibles butés contre d'énormes contreforts terminés en pointe et supportant des figures de saints ou autres. Ce spécimen fera comprendre en même temps combien le temple chrétien diffère du temple païen. L'un veut être vaste et significatif dans sa forme et dans ses accessoires, afin de recevoir dans son sein l'affluence des fidèles et de parler à l'esprit et à l'imagination de ces mêmes fidèles, de fixer, de fortifier leur croyance ; l'autre ne demande qu'un espace restreint, le prêtre seul devant pénétrer dans le temple, et le peuple rester sous le péristyle ou sur la place qui le précédait. Le premier sanctifie la pensée, élève l'âme à Dieu ; le second flatte les yeux par la beauté de ses formes, la perfection de ses détails, sans exciter d'autre sentiment que celui de la puissance humaine divinisée par le génie de l'homme.

L'église de la célèbre abbaye de Charonne, en Poitou, dont les fig. 10, 11, pl. 1 donnent la coupe et l'élévation de l'apside, est un bel exemple d'architecture romane avant l'adoption de l'arc ogive. Le lourd pilier y est remplacé par des colonnes fluettes ; ses chapiteaux sont déjà ornés de végétation et les voûtes sont encore plein-cintre, malgré la hauteur et la largeur des nefs ; une flèche d'une prodigieuse

[1] Extrait des *Religions de l'antiquité*, du Dr Cruzer, traduit par J. D. Guigniant, tome I, p. 546.

élévation, couronne l'édifice au-dessus du rond-point où est l'autel principal. On y prélude déjà à ces magnifiques créations qui firent la gloire des siècles suivants.

On a vu souvent, dans l'histoire des peuples du moyen-âge, les églises incendiées et détruites par les Barbares descendus du Nord; ce fait ne viendrait-il pas à l'appui de cet autre fait, plus d'une fois contesté, que la plupart des édifices de ces époques étaient presque entièrement en bois, et de cet autre fait, non moins vraisemblable, que le type originel de l'architecture gothique en pierre est dans l'ossature en charpente d'anciens temples chrétiens des peuples du Nord ?

De ces anciens temples en bois il subsiste peu d'exemples; nous avons été assez heureux pour en rencontrer plusieurs; nous en donnons deux sur les planches 27 B et 28 C.

PLANCHE I *bis*.

Colonnes et supports antiques en dehors des ordres classiques.

Nous avons donné, pl. 1 et suivantes, les prototypes des ordres, indiqué leur origine, leur application selon leur caractère ; dans cette pl. 1 *bis* ou supplémentaire, nous avons réuni une série de colonnes indiennes, persanes, égyptiennes, grecques, qui n'ont que peu ou pas d'analogie avec les ordres classiques, mais dont l'histoire de l'architecture peut tirer quelques lumières, en ce qu'elles appartiennent à des monuments d'une haute antiquité, et aux premiers peuples de l'ancien monde.

Les fig. 1 à 10 proviennent de monuments souterrains de l'Inde, dont la date se perd dans la nuit des temps. Leur forme, comme les sculptures qui les couvrent, sont symboliques et religieuses : C'est le caractère propre de toute architecture des premiers peuples, et de ceux qui ont reçu d'eux et l'existence et leur civilisation. Les fig. 13 à 15 appartiennent également à l'Inde, mais à des monuments élevés au-dessus du sol. On remarque, dans les uns comme dans les autres, une variété égale à la variété des idées qu'elles doivent rappeler. La plupart des supports des monuments taillés dans le roc vif sont d'une grande lourdeur ; est-ce à dessein, est-ce la difficulté de la taille qui a fait loi ? Nous ne saurions le dire; mais nous ne pouvons admettre qu'il y ait eu un besoin d'assurer la solidité des parties supérieures, puisque plusieurs de ces supports, accidentellement privés de leur base, ont leurs chapiteaux suspendus à la voûte qu'ils étaient censés soutenir, voyez fig. 5, 6 [1]. Si la lourdeur domine dans ces supports souterrains, il en est, parmi, de légers, de sveltes, fig. 8, 10. Ceux élevés au-dessus du sol participent de ces derniers; ils ont parfois un galbe gracieux, fig. 13, 14, 15, et même assez pur de forme pour trouver leur place dans certaines compositions où l'artiste peut s'affranchir, sans s'attirer le blâme, du joug classique.

Un fait est à remarquer dans l'architecture souterraine de l'Inde, c'est la saillie réservée au faîte des supports taillés à même le roc, comme s'il s'agissait d'interposer un chapeau ou coussinet entre le chapiteau et la poutre que la colonne doit porter, ainsi que cela se pratique dans les constructions en bois. Voyez fig. 1, 5, 6.

Deux autres faits non moins remarquables sont l'indication d'assises dans des supports monolithes et dont le rocher n'a pas de bancs, et la perfection des sculptures, malgré la dureté extrême de la matière. La fig. 4 *bis* donne un des coussinets ou chapeaux, lequel forme quatre consoles.

[1] C'est par le canon des Turcs et des Portugais que cette grotte colossale, située à Éléphanta, près de Bombay, a été ainsi mutilée. On pourra prendre une idée de ce prodigieux monument, quand on saura que les figures du bas-relief qui occupent le fond de la salle principale, lequel représente des hommes et des femmes portant des objets symboliques, ont de 8 à 9 pieds de proportion. (Communiqué par M. Paris, capitaine de la Marine royale.)

Les supports appliqués aux monuments extérieurs ont leurs chapiteaux et corniches en encorbellement surmontés d'une grande doucine renversée, dont la fig. 15 donne la coupe en *a*. Le soubassement formant piédestal est formé de bandes de moulures ornées, très-variées de hauteur : voir *c, d,* fig. 13, 14. En raison de leur emplacement, ces colonnes varient de hauteur et d'aspect. Ce peu d'exemples suffira pour convaincre ceux qui cherchent de bonne foi la vérité, que l'Inde est le berceau de la civilisation et des lumières du genre humain.

Des historiens ont attribué ces monuments aux Grecs, par l'analogie qu'ils ont trouvée dans quelques moulures; nous ne voyons pas pourquoi les Indiens n'auraient pas inventé une baguette, une doucine et un filet, d'autant plus que les applications en sont toutes différentes. Le système indien a pris naissance sur le sol où il repose aujourd'hui; c'est un caractère national, qui n'a rien emprunté, à moins que ce ne soit à des peuples qui l'auraient précédé et qui nous sont inconnus.

A l'appui de ce fait arrivent les fig. 16, 17, 18, représentant des supports tirés de l'architecture persane. On y retrouve le caractère indien en même temps que le caractère égyptien, grec et arabe : Indien, dans le triple chapiteau de la fig. 17, dont l'un est formé de deux demi-bœufs agenouillés; Égyptien, par le lotus qui joue un si grand rôle dans la forme de l'un de ses chapiteaux, aussi bien que dans l'ornementation de la base; Grec dans ses cannelures du fût de la colonne, lesquelles sont demi-circulaires et séparées par un filet; Arabesque enfin dans les colonnes ou supports grêles et ornementés par des objets tirés du règne végétal de la fig. 16.

Quant à l'architecture des Chinois, peuple non moins antique peut-être que les Perses et les Égyptiens, les Babyloniens, on ne saurait lui assigner un autre type originel que celui de la tente donnée par l'état primitif des Chinois, qui fut comme celui des Tartares, la vie pastorale, la vie nomade. La tente champêtre ayant été le premier asile de ce peuple essentiellement stationnaire dans ses idées comme dans ses habitudes, elle conserve le privilége d'abriter le citadin aussi bien que le prince. A défaut d'exemple antique, de ces constructions en bois, auxquelles le temps et la flamme accordent peu de durée, nous donnons fig. 19 un monument moderne qui nous semble devoir rappeler la forme et le mode de construction usités de tout temps en Chine. Cet exemple est en bois et en briques peintes et vernissées. Comme dans les supports de l'architecture indienne, leurs sommets portent des consoles ou corbeaux dont la saillie a pour objet de soulager la portée des poutres.

Par les fig. 20 à 28, nous avons eu en vue de montrer que les Égyptiens ont épuisé en quelque sorte toutes les formes de supports propres à l'architecture monumentale, soit souterraine, soit élevée en plein air, et qu'ils surent leur imprimer, en élévation, une grande variété de caractères.

Les monuments en ruine de la grande Grèce antique fourmillent de nombreux modèles de l'ordre Dorique ancien. Les fig. 29 à 31, tirées d'un grand temple en ruine à Agrigente, aujourd'hui *Girgenti*, rappellent le caractère grandiose et ferme de leur architecture. On voit, par le plan restauré fig. 31, que le temple dont il est un fragment était formé par des murs engagés dans les colonnes fig. 30; par la coupe du mur de la nef fig. 29, que la corniche intérieure était soutenue par des statues, espèces de Télamons, d'une proportion colossale, reposant sur un piédestal fort élevé. Les cannelures de l'ordre ont par le haut 0,52 de largeur. Ce système de construction est opposé à celui usité dans la Grèce proprement dite, où les colonnes sont isolées et forment péristyle; mais il a de l'analogie avec celui des Égyptiens, dont les entrecolonnements étaient fermés à la moitié de leur hauteur par des murs de clôture.

PLANCHE II.

Ordres d'architecture de Vignole.

Vignole (Jacques Barozzio), né à Vignola dans le Modénois en 1507, a mérité le titre de législateur de l'architecture moderne, autant par ses ouvrages que par ses écrits. Des maîtres du seizième siècle [1], qui comme lui ont cherché à ériger en principe les résultats de leurs études d'après les monuments de la Rome des Césars, il est celui qui a le privilége d'être le plus généralement suivi par les artistes de toutes les nations. Il doit cet avantage à la méthode qu'il a suivie d'étudier les raisons sur lesquelles peuvent se fonder les règles, au lieu de les baser, ces règles, sur l'autorité d'exemples souvent contradictoires. Ainsi, a dit Quatremère de Quincy, à l'égard de chacun des ordres il observa quels sont, parmi es monuments antiques où ils sont employés, ceux qui d'un commun et unanime consentement de tous les temps, de tous les hommes, sont réputés les plus beaux. Il remarqua qu'ils doivent cette approbation générale à la propriété qu'ils ont d'offrir dans leur combinaison une correspondance de détails facile à apprécier, de rapports simples et qui se déduisent clairement les uns des autres ; un ensemble enfin dans lequel les plus petites parties se trouvent, par un lien sensible d'harmonie, comprises et ordonnées régulièrement dans les plus grandes, toutes choses qui constituent le principe des proportions.

C'est par suite de ces observations que Vignole, dans la fixation des rapports entre les parties de sa modénature, ne s'est jamais écarté des proportions qui sont les plus grandes, par cela qu'elles sont les plus simples, comme sont les rapports du double, du quart, du tiers [2]. C'est Vignole qui, le premier, fixa les règles de la diminution et du renflement des colonnes. S'il s'est écarté des principes de Vitruve, lorsque celui-ci établit pour les colonnes grêles une moindre distance dans l'entrecolonnement que pour les colonnes plus fortes, il donne au Dorique 4 diamètres [3], à l'Ionique 2 et 3 diamètres, au Corinthien 1 diamètre $\frac{1}{2}$. Vignole donne au Toscan 4 diamètres, au Dorique 5 diamètres $\frac{1}{2}$, à l'Ionique 4 diamètres $\frac{1}{2}$, au Corinthien et au Composite 4 diamètres $\frac{2}{3}$.

Les fig. 1 à 5 sont les ordres de Vignole dessinés avec un diamètre commun, afin de faire voir d'un coup d'œil la différence de leurs proportions relatives. Ils y sont présentés moitié avec leurs détails rendus, moitié massés seulement. Chacun porte sur ses diverses parties le chiffre de ses proportions modulaires, mais la fig. 5 porte en outre le nom de chacune de ces parties constitutives, ce qui nous dispense d'entrer ici dans des redites qui seraient sans utilité réelle. Les quatre cercles tracés comme diviseurs de l'ordre en indiquent les parties principales et leurs rapports mutuels. (Cette observation s'applique également à la fig. 6.)

Les fig. 6 à 10 nous montrent ces mêmes ordres ; les figures en sont dessinées. La hauteur de l'ordre étant donnée et la même pour tous, on voit d'un coup d'œil leur différence d'aspect, principalement appliqués à des arcades et surmontés d'un attique, addition que nous n'avons retrouvée nulle part chez les auteurs qui ont publié le Traité des ordres de Vignole, quoique ce maître, dans les édifices élevés par ses soins, en ait donné des exemples. En figurant les piédestaux sous les colonnes employées

[1] Vignole, mort en 1573. — Palladio, mort en 1580. —Scamozzi, mort en 1616. — Serlio et J. Bullant, qui, comme P. Lescot, mort en 1578, eurent part aux premiers travaux du Louvre et des Tuileries.

[2] Ainsi l'entablement a en hauteur le quart de la colonne ; le piédestal le tiers ; les bases et chapiteaux ont un demi-diamètre de hauteur ; seulement le chapiteau corinthien a plus d'un diamètre de hauteur. Toutes ces proportions sont différentes dans les monuments antiques.

[3] L'entrecolonnement étant très-lâche, Vitruve observe « que l'on ne peut pas mettre d'architraves de pierres ni de marbre, comme on en met autre part, et on est contraint de coucher des poutres tout du long, » comme on le fait pour l'ordre Toscan.

isolées, comme sous celles accompagnant des piédroits formant arcades, nous avons suivi l'exemple donné par nos devanciers, plutôt que l'usage adopté pour l'application, car presque jamais, en exécution, on n'emploie les piédestaux dans les péristyles et autres lieux où les colonnes doivent être isolées ; presque toujours, en pareille circonstance, c'est un stylobate ou soubassement qui reçoit les colonnes.

Les ordres d'architecture s'exécutent ou en colonnes isolées, comme le plan fig. 11, ou en piliers également isolés, comme fig. 12, ou en colonnes engagées dans des piédroits, fig. 13, ou en pilastres plaqués, fig. 14, ou en pilastres d'ante ou à deux faces, fig. 15, ou en colonnes accouplées, fig. 16, ou en colonnes isolées placées en avant d'un pilastre, comme fig. 17, ou enfin en colonnes et en pilastres groupés avec des piédroits. Ces groupes, comme les plans fig. 17 *bis* et 17 *ter* l'indiquent, sont susceptibles d'une grande variété ; il appartient au génie de l'architecte d'en tirer avantage.

Vignole a donné des dimensions différentes aux entrecolonnements de ses ordres, selon que ces ordres sont plus ou moins graves, ou plus ou moins sveltes, que les colonnes sont isolées ou adossées à des piédroits surmontés de cintres formant arcades. Ainsi pour les ordres avec arcades, ou Toscan sans piédestal, l'entrecolonnement est de 9 $\frac{1}{2}$ modules, et 12 $\frac{1}{3}$ modules s'il a piédestal ; pour le Dorique sans 1 piedestal 10 modules, et avec base et piédestal adossé à une arcade, 15 modules ; pour l'Ionique, 11 modules, et adossé à une arcade ayant ainsi base et piédestal, 15 modules ; le Corinthien, 13 modules, et avec piédestal en avant d'une arcade, 16 modules ; pour le composite, également 13 modules l'entrecolonnement simple, mais 16 modules l'entrecolonnement avec piédestal adossé à une arcade. Ces mesures sont d'axe en axe des colonnes. (Voir, pl. 7, les applications de ordres avec et sans piédestaux.)

Sous les fig. 6 à 10 les colonnes sont de pure décoration, appliquées qu'elles sont à marquer l'entre-deux d'arcades, tantôt simples, tantôt doubles. A la fig. 8, le portique est élevé sur un soubassement *a b c* qui tient lieu de piédestal ; à la fig. 9, la hauteur du piédestal reste sous la colonne, et la hauteur du stylobate est occupée par des marches conduisant au pavé du péristyle donnant entrée au portique inférieur; le portique supérieur, compris dans la hauteur de l'ordre, éclaire le premier étage de l'édifice.

Observations. — Quand les entrecolonnements sont de très-grande dimension, on élève, au-dessus, des arcades qui augmentent la solidité de l'édifice et contribuent à l'agrément de son effet. Cette espèce de décoration architecturale se compose des parties suivantes : la baie A, formée de deux piédroits *b* qui en occupent la droite et la gauche, lesquels se nomment aussi jambages de porte ou de fenêtre ; l'imposte *l* couronnant le piédroit ; l'archivolte *c* dont l'arc a sa base sur la ligne de l'imposte. Quand la distance d'une colonne à l'autre est trop considérable pour que la baie à placer au milieu soit d'une bonne proportion, on forme autour de *b g f* des alettes *a h* dont la saillie est déterminée par celle des impostes ; les alettes peuvent être décorées de joints ou de bossages pour entourer la baie et les membres d'architecture qui la forment, comme en *i*.

Les cintres sont formés par des voussoirs, dont les joints sont toujours dirigés au centre de la courbe ; le voussoir du milieu prend le nom de clef. Les voussoirs sont ou extradossés, comme en *d*, ou appareillés avec les assises horizontales *e*. La partie triangulaire *g* aux deux côtés de l'arc se nomme tympan, lequel reçoit toujours un ornement. Le soubassement *n* peut être un mur d'appui, s'il ne porte rien et n'excède pas 1^{m} de haut ; ce peut être aussi une balustrade à jour, ou un piédestal continu orné des moulures de l'ordre, alors cela devient un stylobate. La balustrade des terrasses se nomme acrotère ; elle est formée d'un piédestal *i* et d'un petit piédroit *k* contre les balustres.

Observations sur les ordres de Vignole. — Cet auteur conserve la même hauteur à l'ordre, que la colonne

soit engagée ou isolée. En cela il est en dissidence avec Serlio, dont nous partageons le sentiment. (Voir pl. 4 *bis*, fig. 7, 8, 9.)

Dans l'application des ordres, Vignole a deux systèmes d'arcades. Dans l'un il emploie l'ordre sans piédestal, dans l'autre il l'ajoute. Palladio, pour les colonnes isolées, ne met rien sous la base, mais sous la colonne Toscane il place un socle, et un piédestal sous la colonne Ionique, Corinthienne et Composite, quand l'ordre décore des arcades.

Des ordres dont les colonnes sont sans bases et sans piédestaux, fig. 18, 19, 20. — Les Égyptiens out toutes leurs colonnes sans bases, mais elles reposent cependant toutes sur un petit socle circulaire qui, à bien prendre, leur en tient lieu; les Grecs, imitant en cela les Romains, n'ont point donné de base à l'ordre Toscan, bien que leurs autres ordres en aient un. Il est à remarquer que les exemples fig. 18, 19, l'un Égyptien, l'autre Grec, ont les mêmes proportions. On doit dire aussi que la fig. 18 est prise dans ce que l'architecture Égyptienne offre de plus svelte, et que la fig. 19 est l'ordre Dorique-grec, le plus sévère des trois imaginés par ce peuple. Il n'est pas rare de rencontrer des colonnes Doriques ayant depuis 4 diamètres de hauteur, fig. 20, jusqu'à 8 diamètres ; mais la mesure moyenne, 5 diamètres $\frac{1}{2}$, est donnée par les monuments exécutés à l'époque où l'architecture Grecque était florissante, et non lorsque les Romains eurent soumis la Grèce à leur domination et corrompu l'art.

Colonnes diverses employées comme supports, comme décoration, comme monument honorifique, fig. 21 *à* 25. — La fig. 21 est une de ces colonnes grêles dont les peintres décorateurs anciens et modernes ont fait un fréquent usage, mais qui, en réalité ne sauraient être employées, parce qu'elles ne peuvent soutenir aucun poids tant soit peu lourd. Elles ne sont tolérables qu'incrustées dans la menuiserie. On ne pourrait même les employer en construction que si elles étaient en métal, et n'excédaient pas deux à trois mètres de hauteur, et avaient 0^m,08 de diamètre ; outre cela, il faudrait les accoupler et les lier de deux mètres en deux mètres par un collier ou bride *a*.

La fig. 22 est, en architecture, l'application du système de la subdivision d'un fût démesuré de colonnes, pour donner à ce fût une force capable de supporter un très-grand poids. Ainsi divisée par des bases et entablements, la colonne fig. 25, qui ne pourrait se soutenir d'elle-même, se trouve acquérir la force de deux des colonnes des ordres réguliers, fig. 1 à 10, ses parties isolées, hautes et basses, se trouvant avoir par ce fait des proportions exactes. Cette disposition est ce qu'on nomme ordre superposé.

Les colonnes, comme le montre la fig. 23, ne sont pas toujours des soutiens, elles forment par fois des monuments commémoratifs. Alors elles sont isolées de toutes parts et se soutiennent de leur propre poids. Leurs proportions restent les mêmes que celles de l'ordre auquel elles appartiennent.

L'obélisque fig. 24 est dans les mêmes données à peu près que la colonne fig. 23 quant aux proportions; mais, à cause de sa forme quadrangulaire, il demande à être vu de face et non obliquement; sous cet autre aspect il prendrait le profil que nous avons tracé par des lignes ponctuées.

Par la fig. 26 nons indiquons la hauteur des corniches eu égard à leur emplacement. La hauteur *ab* ou *ef* étant donnée, on opérera comme s'il fallait construire un ordre d'architecture. On divisera *ef* en cinq parties ; l'une de ces parties donnera *fg* pour hauteur de l'entablement ; en divisant ensuite *fg* en trois parties, celle du haut donnera la hauteur de la corniche. La même opération donnerait *hl* pour l'entablement, si *eh* était la hauteur donnée à l'édifice. Si *cd* était un ordre attique, en opérant comme nous l'avons dit, *ki* serait la hauteur de l'entablement, dont le profil *d* se trouve être celui du Panthéon de Rome.

PLANCHE III.

Ordres de Palladio.

Après Vignole, Palladio est à juste titre le maître dont les principes sont le plus en réputation. Il justifie dans ses moindres ouvrages des bonnes études qu'il fit de son art d'après les écrits de Vitruve et les ruines de la Rome des Césars. Il sut si bien s'identifier avec les débris des monuments qu'il explorait, qu'il édifia plusieurs de ces monuments par la pensée, avec une précision, une pureté de goût, un savoir qui n'ont point été surpassés. Pénétré des grands principes qui avaient dirigé les anciens, il les mit constamment en pratique, aussi n'est-il pas de maître plus souvent consulté. Toutes ses compositions, et elles sont nombreuses et elles embrassent tous les genres d'édifices, portent le cachet d'un génie qui sait embellir tout ce qu'il touche. Il a montré le premier que l'architecture antique pouvait s'adapter aux habitations particulières tout aussi bien bien qu'aux palais et aux édifices d'apparat, qu'elle était propre à agrandir, en apparence, une petite superficie, qu'elle seule pouvait ennoblir l'étendue d'une façade, qui, sans elle, eût pu n'être que froide, languissante ou triviale. A lui appartient seul jusqu'à présent peut-être, d'avoir su modérer, tempérer la richesse des parties décoratives en raison de l'importance de l'habitation, et d'être si souvent arrivé à produire les plus délicieux effets par des moyens pleins de simplicité, de grâce et de goût. A ces titres Palladio a été déclaré le père de l'architecture moderne. Ses préceptes, bien que puisés à la même source que ceux de Vignole, diffèrent de ces derniers assez souvent. Ses proportions, moins rigoureusement déduites des types antiques, se prêtent mieux aux applications qu'on en peut faire aux bâtiments d'habitation [1]. Palladio n'avait pas été sans s'apercevoir de la diversité de mesures d'ensemble et de détail que présente l'architecture antique de Rome dans ses monuments les plus parfaits, ses préceptes étant le résultat de la moyenne d'une multitude d'observations faites sur l'antique : aussi s'est-il donné une grande latitude, lorsqu'il a appliqué ses préceptes à ses propres créations. Des nuances diverses données à ses ordres suivant les circonstances, naquirent cette variété sans bornes qui distingue ses ouvrages, ce charme attaché à ses moindres bâtisses. On a reproché à Palladio d'avoir souvent abusé de l'emploi des ordres, d'avoir introduit dans les bâtiments civils un luxe monumental et d'avoir ouvert la route de la profusion des richesses architecturales dans laquelle se sont égarés ses admirateurs de toutes les nations. Disculpons-le de cette accusation, rejetons tout le blâme que sa manière a pu mériter, aux yeux de certains rigoristes, sur ces artistes qui, admirateurs de son style enchanteur, n'en ont suivi que les licences en surpassant la richesse de sa décoration, sans tenir aucun compte de cette sobriété de l'emploi des ordres dont il a fait preuve partout où la raison, le goût, l'économie lui commandaient la réserve, et sans reconnaître combien ce maître est admirable lorsque avec rien il sait produire des ouvrages pleins de grâce, de goût et d'effet. (Voyez planche 16.)

Dans la superposition des ordres, ce maître recommande de placer toujours le plus fort en dessous, et les autres suivant l'échelle de leur progression. Ainsi le Dorique sur le Toscan, l'Ionique sur le Dorique, le Corinthien sur l'Ionique, etc. Cela ne veut pas dire que dans une composition où deux ordres seulement sont admis, il faille toujours que le Dorique supporte l'Ionique, ou l'Ionique le Corinthien ; il suffit que l'ordre le plus solide soit en dessous de l'ordre plus léger, quel qu'il soit.

Du renflement et de la diminution des Colonnes ; des Entrecolonnements et des Pilastres. — Sur toutes ces données Palladio se conforme aux préceptes de Vitruve. (Voir les remarques sur les pl. 11, 12.)

[1] On ne retrouve pas cette graduation de hauteur de la colonne de 7, 8, 9, 10 diamètres comme aux ordres de Vignole ; ses entablements n'ont pas régulièrement pour hauteur le quart de la colonne. Les entrecolonnements sont aussi espacés irrégulièrement ; ceux de l'ordre Toscan sont lâches ; ceux de l'ordre Composite serrés.

Les entrecolonnements, tels qu'ils sont cotés sur cette planche 3, ne sont pas à suivre non plus rigoureusement. Selon la nature des matériaux de construction, le degré de force nécessaire, l'architecte peut restreindre ou augmenter l'espacement d'une colonne à l'autre, sans sortir des règles prescrites par les monuments de l'antiquité. (Voir pl. 29, fig. 3.) Il y est autorisé par ces mêmes monuments antiques où l'on remarque tant d'exemples méritants de déviation à la règle générale.

PLANCHE IV.

Ordres d'architecture de Scamozzi.

Scamozzi, après Vignole et Palladio, passe pour le maître le plus digne de dicter des lois aux élèves en architecture ; le grand Blondel le considérait même comme une autorité préférable, en bien des circonstances, aux deux autres législateurs, ses rivaux et ses contemporains. Sa doctrine, comme la leur, est basée sur l'étude et la comparaison des monuments antiques de Rome, et, à leur exemple, il en a confirmé la bonté par une quantité d'édifices justement admirés, qu'il a élevés dans sa patrie et les divers États de l'Europe.

Comme on le voit sur cette planche, Scamozzi donne une autre progression de hauteur à ses ordres que ne l'ont fait les deux maîtres qui, les premiers, ont cherché à fixer les idées sur cet objet. La colonne de son ordre le plus court, le Toscan a de 6 $\frac{1}{2}$ à 7 diamètres, compris base et chapiteau ; celle du Dorique 8 diamètres $\frac{1}{2}$; celle de l'Ionique 8 diamètres $\frac{3}{4}$; celle du Corinthien 9 diamètres $\frac{1}{4}$; enfin celle du Composite 10 diamètres. Ses entablements varient de hauteur proportionnellement à leur colonne ; il en est de même des piédestaux de chacun des ordres. (Voyez les cotes.)

Au-dessous du dessin des ordres est figuré, en plan, leur application aux arcades et aux péristyles, soit avec piédestaux sous les colonnes, soit avec socles seulement. Pour rendre sensible à l'œil la manière d'opérer ces deux ajustements sans multiplier les planches, nous avons tracé à la fois, par moitié, sous chaque colonne, le socle et le piédestal, en les séparant l'un de l'autre par une ligne ponctuée. Il n'y a que l'ordre Toscan de tracé dans son entier avec son piédestal et son imposte ornés.

On remarquera que la colonne est engagée de moitié de son diamètre, fig. 1 à 6 en élévation, et fig. 6, en plan ; il en résulte que les profils de l'imposte pénètrent la colonne et altèrent son galbe, inconvénient qui n'existe pas fig. 7 où la colonne est seulement engagée d'un tiers ; alors l'imposte ponctuée *a, b* peut se profiler avant d'arriver au fût de la colonne *c, d*. Comme on en peut juger par les fig. 2 à 5, cette dernière manière est de beaucoup préférable à la première.

Scamozzi donne un demi-diamètre de saillie au pilastre fig. 8, afin que cette saillie domine celle de l'imposte; mais au lieu d'un demi-diamètre comme en *a*, $\frac{1}{6}$, comme en *b*, suffit ; c'est même la mesure la plus généralement suivie, parce qu'elle est motivée, en exécution, par la cannelure. (Voir pl. 12, fig. 23 et 24.)

La fig. 9 est le plan d'un pilastre d'ante dans lequel les colonnes de l'ordre courant sont engagées d'un demi-diamètre sur la face principale, et d'un sixième sur la face en retour.

Les proportions à donner aux arcades des différents ordres, selon Scamozzi, sont indiquées au bas de cette planche, d'après l'échelle du module divisée en soixante parties, que cet auteur a adoptée pour ses travaux d'ensemble.

Pour le détail de ses moulures il se créait une autre échelle, dont un membre quelconque de la modénature devenait le dénominateur, comme fait un sculpteur quand il adopte ou le nez ou le pouce comme diviseur et régulateur des proportions d'une statue. A l'aide d'un tel canon il établissait, avec une précision mathématique, toujours le même rapport harmonique des moulures entre elles, sans avoir

égard au point de vue d'où elles doivent être jugées, à l'ordre auquel elles s'adaptent, et autres circonstances où le goût et l'expérience sont appelés à modifier les règles trop exclusives de la géométrie.

PLANCHE IV *bis*.

Les ordres suivant Serlio.

Serlio, contemporain de Vignole, de Palladio, de Scamozzi, a aussi laissé, parmi ses nombreux écrits sur son art, un traité des ordres d'architecture. Comme ces maîtres, il appuie ses théories sur les principes enseignés par Vitruve; mais, ainsi qu'eux, il n'est ni fidèle aux prescriptions de l'architecte latin, ni rigoureux observateur des monuments de l'antiquité qu'il appelle aussi à l'appui de ses doctrines. Ceci ne nous dit-il pas que les règles imaginées par tous les hommes qui ont tenté d'en établir de positives, ne sont qu'un moyen terme entre les nombreuses variétés qui doivent avoir résulté jadis, et qui résultent encore aujourd'hui de toutes les causes accidentelles propres à modifier l'aspect, le caractère et les proportions des édifices?

Sur cette planche, sous les nos 1 à 6, sont mis en parallèles les ordres de Serlio et les ordres de Vignole, accolés l'un à l'autre et figurés par moitié pour rendre plus visible la différence de leurs proportions réciproques. Ceux de Vignole sont massés seulement; ceux de Serlio profilés dans toutes leurs parties.

Serlio n'a pas prétendu donner des proportions invariables à ses ordres; loin de là. Il a modifié la hauteur des colonnes d'un même ordre en raison de leur office, du lieu où elles sont placées, du poids qu'elles ont à soutenir, etc., etc. En leur conservant le même module, il leur a donné des hauteurs différentes selon les circonstances. (Voyez fig. 1, 7, 8, 9.) Quand elles sont isolées et qu'elles portent tout le poids d'un entablement comme fig. 1, elles doivent être plus fortes sans pour cela augmenter de hauteur, c'est-à-dire être plus trapues. La fig. 7 donne un exemple où la colonne est ajustée avec un pilastre, ou elle est adossée contre un mur sans y être engagée. En pareille circonstance, la colonne étant soulagée par le pilastre ou le mur d'une partie du poids de l'entablement, elle peut conserver son diamètre ordinaire, ou même être rendue plus svelte. Les colonnes engagées d'un tiers, fig. 8, peuvent être encore tenues plus délicates, puisque l'entablement repose en grande partie sur le mur. Il en est de même de la colonne ou du pilastre cantonné, fig. 9, supportant un entablement de peu de saillie.

Que les colonnes aient ou n'aient pas de piédestal, Serlio donnait une même hauteur à l'entablement fig. 6.

Serlio n'a pas donné d'exemples de portiques, mais il s'est appliqué à composer des portes à arcades décorées d'ordres.

Les fig. 10, 11, 12 sont des portes d'ordre Toscan, Dorique, Ionique.

La fig. 13 donne un exemple de ces figures en gaine, espèces de caryatides, mises en vogue par Serlio, et qu'on rencontre souvent dans l'architecture de son siècle.

Les fig. 14, 15 offrent des échantillons de cette architecture rustique, à bossage, qui trouva de si nombreux imitateurs parmi les architectes les plus célèbres de son temps. Aujourd'hui ce style est à peu près abandonné, sans doute parce qu'il exige de grandes connaissances dans l'art de bâtir avec des matériaux divers et un goût épuré par de profondes études. C'est surtout dans l'application que Serlio a faite de ce style aux ordres Toscan et Dorique, principalement à Fontainebleau, qu'on peut apprécier tout le mérite d'une manière qui ouvre au génie une voie fertile en combinaisons pittoresques, voie que Ledoux, dans les barrières de l'enceinte de Paris, a parcourue avec assez de bonheur. Les fig. 16 et 17 donnent des exemples de pilastres ajustés avec des ouvertures.

Observations sur les planches 2 *à* 6. — En architecture, la beauté des proportions tient autant à la satisfaction qu'éprouvent les sens à la vue d'une construction qui paraît solide au premier aspect, qu'à certaines formes de conventions, qu'à certaines recherches de détails dont il n'est pas donné à tout le monde de pouvoir apprécier le mérite. Il ne suffit pas, d'après ce principe, qu'une construction soit solide, il faut qu'elle le paraisse. C'est principalement dans les supports que l'imagination veut être rassurée sur l'efficacité de leur force pour soutenir le poids dont ils sont pressés. Ainsi une colonne grêle en fonte, ou même en fer forgé, malgré sa puissance supérieure à une colonne en pierre dure de neuf ou même de six diamètres, produira toujours un sentiment d'effroi que l'esprit devra détruire ensuite.

Les supports s'exécutent en pierre, en maçonnerie, en bois, en fonte ou en fer forgé. Les deux premiers ne peuvent être pressés qu'entre deux surfaces parallèles et horizontales, tandis que les deux autres peuvent être chargés ou pressés dans diverses directions. Il ne sera question ici que des premiers.

Dans les supports en pierre ou en maçonnerie, la charge qui les pousse tend à l'écartement, à la séparation des matériaux dont ils sont formés. La stabilité de toute construction étant basée sur la force et l'emploi des matériaux, nous donnons le tableau, dressé par Rondelet, de la puissance de résistance des principales pierres à bâtir [1]. Il démontrera que les anciens, qui donnèrent la même dimension à leurs colonnes en marbre qu'à leurs colonnes en pierre, et à celles en briques recouvertes de stuc, ne consultèrent pas la force réelle de ces colonnes ou supports, dans la fixation de leur hauteur et de leur diamètre, mais fixèrent leurs proportions d'après ce sentiment du beau qui dirigea toutes les créations de leur génie. Dans les siècles de barbarie comme aux époques de rénovation, la solidité a constamment préoccupé l'esprit des constructeurs ; les ruines les plus antiques et les ruines du moyen-âge nous offrent des exemples de la solidité la plus absolue qu'il soit possible à l'homme de donner à ses édifices.

En admettant les proportions des colonnes et autres supports telles que les ordres les fixent, et en donnant au choix des matériaux toute l'attention voulue, il n'est pas de circonstance peut-être où il soit nécessaire d'augmenter les rapports consacrés entre les membres de l'ordre et de la colonne qui en détermine le caractère.

La hauteur du support fig. 18 étant de dix diamètres comme celle de la colonne corinthienne fig. 19, on peut considérer ce support comme réunissant la beauté à la solidité. Veut-on plus de force, on descend l'échelle de progression des ordres depuis l'Ionique jusqu'au Toscan, fig. 20, qui est l'expression de la plus grande force. On peut même descendre jusqu'à lui donner seulement de hauteur cinq fois sa base, comme fig. 21.

La fig. 20 étant susceptible de résister à une grande force de pression verticale et de pression oblique, nous la proposons comme convenable à un mur de clôture dont *a b* est le plan.

La fig. 21 étant plus capable encore de résister à des efforts d'une grande puissance de nature, nous l'avons appliquée, fig. 22, à un mur de soutenement de terrasse, en augmentant sa base d'autant que nous allégerons son faîte. (Voyez *a b* du plan fig. 23, gravé au-dessus.)

Un ordre dont la colonne repose sur un piédestal, fig. 24, ne peut porter que des arcades, la hauteur *a b* étant de quinze diamètres ; encore la colonne ne doit-elle pas former encoignure, mais arriver après un massif; autrement elle ne pourrait pas résister à la poussée de la voûte [2].

Une colonne qui a dix diamètres, fig. 28, peut porter un très-lourd fardeau, tel que *c d*; mais pour

[1] Planche *4 bis*, fig. 18 et suivantes.

[2] Voir fig, 20, pl. 12, un exemple de construction de support ayant six diamètres, et portant un groupe de quatre colonnes chargées d'un poids dont l'imagination s'étonne et qui n'ont pas bougé depuis sept siècles, et paraissent devoir résister éternellement à la poussée des voûtes, quoique le massif des quatre colonnes repose sur une base en encorbellement.

la satisfaction de l'œil, qui serait blessé d'une telle surcharge, on est obligé de profiter de l'entablement *e f*, fig. 27 : alors le massif *f g* n'a plus l'air de porter sur la colonne, mais bien sur l'entablement. Cette colonne semble ainsi ne porter que l'architrave, et l'ordre entier tout le poids *f g*. Pour achever de dissimuler l'énormité du fardeau *e d*, on figure un acrotère *c h*, on ajoute même un pilastre *i* au-dessus comme décoration. Il n'en est pas de même des colonnes qui portent des arcades, fig. 25 et 26. Bien que la maçonnerie *m n*, qui s'élève au-dessus, ne choque pas absolument, il est bon de faire régner une plinthe *k* au-dessus des archivoltes, fig. 26.

Ce que nous venons de dire relativement aux supports, qui doivent, outre leur force réelle, avoir une force apparente plus que suffisante pour soutenir le poids qu'ils ont à porter, n'empêche pas de rencontrer parfois des colonnes fuselées, en fonte ou même en pierre, qui sont appelées à résister à des pressions énormes. Sous ce dernier rapport les fig. 29 à 31 offrent des exemples qui excitent la surprise, l'effroi même par leur hardiesse ; bien que l'expérience ait constaté leur force suffisante pour les cas où ils ont été appliqués, de semblables fuseaux ne doivent être employés que dans des circonstances forcées.

Les fig. 29, 30 représentent, en plan et en coupe, une partie du réfectoire de l'abbaye Saint-Nicolas-des-Champs à Paris (occupée aujourd'hui par la mairie du sixième arrondissement et le Conservatoire des Arts et Métiers), ouvrage de Pierre de Montereau, architecte de la Sainte-Chapelle de Paris et du chœur de la cathédrale de Beauvais, mort en 1266. Cet exemple de légèreté portée à l'extrême présente un double rang de voûte d'arêtes gothiques dont les retombées sout reçues, au milieu, sur des colonnettes de $9^{m},04$ de hauteur. Ces supports sont composés de trois pièces, savoir : un piédestal octogone ayant $1^{m},49$ de hauteur et $0^{m},46$ de diamètre ; une partie de fût circulaire ayant de $3^{m},52$ de hauteur et $0^{m},32$ de diamètre ; une seconde partie de fût, de $4^{m},03$ de hauteur et $0^{m},27$ de diamètre.

Le plan et la coupe, fig. 31, 32, de l'église Saint-Toussaint d'Angers, présente une voûte d'arête gothique de $20^{m},46$ de long sur $9^{m},70$ de large, dont la retombée est soutenue par deux colonnes hautes de 7,80 mèt. n'ayant que 0,298 de diamètre. Cette voûte est en petits moellons de $0^{m},135$ d'épaisseur ; ses nervures sont en pierres. Les colonnes, en pierre dure, sont de trois morceaux, posés en délit ; le poids de cette pierre est de $2^{k},50$ le décimètre cube ; le centimètre superficiel peut porter avant de s'écraser $3,294^{k}$. On trouve, par le calcul, que le volume portant sur ces colonnes est de 982 pieds cubes ou environ 36 mètres cubes, lesquels, à raison de $1^{k}80$ le décimètre cube, donnent $14,800^{k}$.

Comme ces colonnes, d'après leur cube et la qualité de la pierre dont elles sont faites, pourraient soutenir un poids quatre fois plus fort, la hardiesse du constructeur n'est plus qu'une savante application des lois positives du calcul et de l'expérience. Ce fait est confirmé par le tableau suivant.

Tableau fixant le diamètre à donner à une colonne, ayant de hauteur dix fois sa base, destinée à porter un poids de 500,000 kil. ou 1,000,000 de livres basé sur la résistance éprouvée des différentes pierres employées dans les constructions modernes (*tiré de Rondelet, Traité de l'art de bâtir*).

	Pouces.	Lignes.	Mètres.		Pouces.	Lignes.	Mètres.
Basalte d'Auvergne	9.	0	= 0,244	Marbre de Flandre	20.	6	= 0,555
Porphyre	9.	3	= 0,252	Pierre travertine de Rome	23.	8	= 0.641
Granit feuillemorte des Vosges	14.	5	= 0,390	Liais de Senlis	25.	11	= 0,647
Marbre de Flandre	14.	5	= 0,397	Roche d'Arcueil	25.	8	= 0,695
Granit gris de Bretagne	16.	1	= 0,435	Roche de Saint-Maur	33.	7	= 0,909
Pierre de Meudon	18.	8	= 0,505	Pierre de Tonnerre	36.	4	= 0,984
Pierre de liais	19.	9	= 0,535	Pierre de Conflans moyenne	54.	7	= 1,477
Granit gris des Vosges	20.	0	= 0,541	Pierre de St.-Leu, moyenne	58.	3	= 1,577

Rondelet, après avoir fait connaître ce résultat de ses expériences sur la force des pierres, fait observer qu'il ne suffit pas qu'un point d'appui ait une superficie de base assez étendue pour supporter la charge qu'il a à soutenir ; il faut de plus que cette base lui procure la stabilité nécessaire pour résister aux efforts obliques, aux mouvements auxquels toute construction est exposée. Un support en pierre tendre, fig. 19, lequel a un mètre de diamètre et qui aurait à porter 500,000 kil., ne pourrait avoir plus de 10 mèt. de hauteur ; et un support en marbre ou en pierre dure, qui aurait même hauteur, fig. 19, n'aurait besoin que d'un diamètre de 0,400.

Relativement au poids surprenant dont les colonnes fig. 29 à 32 sont chargées, il faut remarquer que l'espèce de pierre dont elles sont faites est huit fois plus forte que celle d'une dureté moyenne, laquelle exigerait des colonnes de 31 pouces ou 0,839 de diamètre. De semblables colonnes n'auraient rien de surprenant parce qu'elles n'auraient que 7 diamètres et demi, proportion que l'on donne à l'ordre Toscan qui est le plus solide, et cependant ces colonnes seraient aussi chargées en raison de leur force que les susdites colonnes existantes ; mais il est bon d'observer qu'elles exigeraient un cube de pierre et un développement de surface six fois plus considérable.

L'expérience a démontré que, dans les édifices dont l'élévation est d'environ 26 mèt., l'épaisseur à donner aux murs pour qu'ils aient une solidité suffisante doit être beaucoup plus considérable que celle qu'exigerait le poids dont ils sont chargés, lequel poids n'excède pas 5 à 6 mille kil. par pied superficiel ou un carré de 0,32 de côté, en ne prenant que la moitié du poids que la pierre dure porte, 75,000 k, et la moitié de ce que porte la même superficie en pierre tendre, 18,000 k ; les murs en pierre dure se trouveraient réduits à 0,027 d'épaisseur, et ceux en pierre tendre à 0,108. Or il est évident que de pareils murs ne pourraient pas, faute de stabilité, se construire ni se soutenir, indépendamment de toute charge qu'on voudrait leur faire supporter.

PLANCHE V.

De l'Architecture Égyptienne.

L'architecture Égyptienne des temps antiques se distingue par une solidité à toute épreuve, une grandeur de masse , une sévérité de forme, une magnificence d'aspect, qui donnent, du peuple qui l'a pratiquée, l'idée d'une grande puissance unie à la sagesse, à la richesse, au savoir. Protégés par un climat essentiellement chaud et sec, les monuments de ces âges fabuleux nous paraissent un reflet non équivoque de cette architecture colossale, dépassant les forces humaines, dont les enfants de Noé, descendus des montagnes d'Arménie, ont laissé des traces dans l'Inde, la Perse, l'Assyrie, la Chine, l'Éthiopie ; architecture que les Celtes, les Étrusques, les Pélasges, les Scandinaves et autres anciens peuples imitèrent, si nous en jugeons par les constructions immenses qu'on rencontre encore de ces peuples aux lieux témoins de leur antique puissance ; architecture presque généralement recouverte d'images, d'hiéroglyphes, d'inscriptions, de caractères, partout d'une physionomie différente, demeurés indéchiffrables jusqu'à ce jour.

Chez les Égyptiens, cette écriture était tout à-la-fois symbolique, religieuse et historique ; elle servait à l'instruction du peuple dont elle conservait les annales, perpétuait les idées religieuses, les découvertes utiles, les lois, les observations astronomiques, etc., etc. Elle était d'autant plus révérée que les prêtres seuls l'expliquaient aux rois et aux peuples, et la faisaient parler selon les temps, les besoins, et toujours dans des circonstances importantes. L'architecture égyptienne, posséda, la première, les éléments principaux qui entrèrent depuis dans l'architecture de toutes les nations civilisées. Elle eut des colonnes soumises à de certaines proportions : son entablement est le plus complet possible pour un entablement en pierre ; on y trouve les caissons le plus naturellement disposés selon le système de la

construction; elle admit enfin la décoration la plus monumentale que l'homme pût inventer: la peinture et la sculpture historiques et symboliques.

Les monuments de l'Égypte, dont le prototype est dans ces excavations naturelles, dans ces montagnes de granit creusées de la main des hommes pour ensevelir des milliers de générations successives, sont d'une construction éminemment rationnelle : voués à l'éternité, ils durent être indestructibles, capables de résister aux trombes du désert, aux inondations du Nil et à la fureur des conquérants. Leur forme était le résultat de l'emploi de la pierre et du granit, comme leur couverture en terrasse était la conséquence naturelle d'un climat sans pluie, comme les files de colonnes qui règnent à l'intérieur étaient celle du besoin de soutenir de niveau, à des hauteurs prodigieuses, les énormes pierres de taille dont ces terrasses étaient formées. Faite pour produire l'étonnement, commander l'admiration, l'architecture Égyptienne a rempli son objet tout aussi bien, mieux peut-être que certaines architectures plus méritantes qu'elle aux yeux des hommes de goût, mais qui n'ont jamais atteint son degré de puissance et de majesté.

Des ordres dans l'architecture Égyptienne. — Malgré ce que nous avons avancé sur les beautés relatives du système égyptien reconnues par Vignole, il n'y faut pas chercher ce rapport de proportions qui caractérise les cinq modes de l'architecture classique; là, la colonne, selon sa grosseur et sa hauteur, ne précise, comme en Grèce, ni le chapiteau qui lui convient, ni la proportion, ni le caractère de l'élévation, ni quelles doivent être les formes de l'entablement que supportera son chapiteau, ni quels seront les rapports d'espacement entre tout ce qui compose l'ensemble d'un édifice ; car, dans cette architecture, il n'y a qu'un style, dont la lourdeur et la force, la stabilité et l'uniformité, sont les caractères dominants. Essentiellement religieuse et politique, émanée de la puissance sacerdotale, l'architecture Égyptienne porte constamment le cachet du principe conservateur dont elle est en quelque sorte la consécration; toute innovation lui était interdite : en Grèce, à Rome, il en était autrement; les artistes, les peuples rivalisaient entre eux à qui créerait un nouveau chef-d'œuvre lorsqu'il s'agissait d'élever un temple en l'honneur d'un dieu ou d'un héros.

Quoi qu'il en soit, plusieurs hommes de mérite ayant cherché à établir que l'architecture classique est plus redevable qu'on ne le pense à l'architecture égyptienne, nous allons tenter de faire quelques rapprochements propres à éclairer la question.

Fig. 1. Les supports et colonnes de forme carrée ou à huit pans peuvent être considérés comme caractérisant l'ordre le plus simple et le plus solide, l'ordre que les Romains nommaient Toscan. L'exemple que nous donnons est tiré des Hypogées, monuments sépulcraux taillés dans le roc à Beni-Hasan (Saonâlah). Le pilier, fig. 1, est à huit pans, alternativement lisses ou couverts d'hiéroglyphes du haut en bas; les deux flancs de cette bande d'écriture sacrée sont bordés par une feuillure ou moulure creuse.

Fig. 2 et 2 *bis*. On pourrait considérer ces deux supports ou colonnes comme les représentants de l'ordre Dorique, ordre qui, par sa progression de légèreté, vient après le Toscan dans l'architecture classique. L'un de ces types, fig. 2, montre le fût de la colonne formé de tiges ou baguettes engagées de moitié et liées au dessous du chapiteau par des bandes de cercle, lesquelles, en exécution, sont restées lisses afin sans doute de faire valoir le chapiteau, dont la forme rappelle, par son renflement, la fleur de lotus non encore développée.

L'autre type, fig. 2 *bis*, autre variété des colonnes circulaires, a son fût tantôt lisse, tantôt cannelé ou orné de feuilles et de fleurs de lotus et partagé par des bandes couvertes d'hiéroglyphes. Dans les Hypogées où ces exemples ont été pris, il existe des colonnes dont les cannelures ont beaucoup de ressemblance avec celles de l'ordre Dorique grec, et des chapiteaux taillés tantôt de cannelures triangulaires, tantôt ornés de cartouches avec inscriptions, tantôt ayant la forme d'un gland ou d'un bouton de fleur de lotus tronqué; tous sont couronnés d'une plinthe formant tailloir.

Suivant Champollion, l'antiquité de ces monuments ne remonte pas à moins de dix-sept siècles avant l'ère chrétienne.

Fig. 3. On a cru voir dans les têtes d'Isis qui décorent ce pilier le motif du chapiteau Ionique simulant la coiffure d'une jeune fille. Nous ne donnons cette opinion que pour ce qu'elle vaut ; nous remarquerons seulement qu'ici il y a trois chapiteaux divers *a, b, c*, superposés. Celui qui repose sur les trois têtes d'Isis est le simulacre, souvent reproduit, de ce fameux temple monolithe, d'un cube de 149,345 pieds (40 coudées dans chacune de ses dimensions), en granit de Butos, qui causa tant d'étonnement à Hérodote. Au-dessus de ce troisième chapiteau est le dé sur lequel, toujours, repose l'entablement égyptien.

Fig. 4 et 4 *bis*. En considérant le chapiteau comme type d'un ordre, il est permis de voir, dans les deux ici représentés, une certaine analogie avec le chapiteau Corinthien. Ils sont évasés tous deux, mais diversement ; celui fig. 4 est svelte ; il a été figuré par moitié avec des feuilles sculptées, *a*, et des feuilles restées lisses, *b*, pour rappeler que souvent on rencontre des chapiteaux entiers où la sculpture paraît n'avoir point été terminée.

Il est rare de voir des fûts de colonnes restés lisses comme à la fig. 4 *bis ;* l'espèce de base, partie conique, partie cylindrique, sur laquelle repose cette colonne, est aussi une particularité peu ordinaire ; on remarque que sur la face la saillie en est coupée, afin de ne pas gêner le passage

Fig. 5. Pour trouver l'ordre Composite dans ce pilier en forme d'obélisque tronqué, il faut interpréter largement le mot par lequel, dans l'architecture classique, on désigne le cinquième ordre ; il faut admettre que *Composite* signifie un composé, un assemblage de parties empruntées à un ordre d'idées composé lui-même d'éléments divers, ou y voir tout simplement une cinquième espèce de supports. On en trouve de semblables dans les souterrains les plus antiques ; celui figuré ici est tiré du temple d'Osymandias à Thèbes, où il occupe l'angle rentrant d'une cour, ainsi que le pilier fig. 2 *bis*, qui occupe un autre angle rentrant au même lieu ; il supporte avec lui un même couronnement qui règne tout autour de ladite cour, dont deux des côtés sont formés par des colonnes et deux par des piliers à figures. Ceci prouve combien peu les Égyptiens tenaient à l'unité des ordres, si ordres chez eux il y avait, dans un même temple. La salle qui suit est couverte par un plafond porté par des colonnes à chapiteau évasé. (Voyez fig. 4 *bis*.)

Remarque sur les différents membres de l'architecture Égyptienne.—On a vu que ce que l'on pourrait assimiler, dans l'architecture Égyptienne, aux cinq ordres reconnus par Vignole dans l'architecture grecque et romaine, sont cinq types qui, bien que différents, n'offrent point une progression de force, de richesse, de dimensions assez sensibles pour constituer les cinq caractères auxquels on est convenu de donner le nom d'ordres. (Voir fig. 27 à 32, pl. 1 *bis*.) Ceci posé, examinons l'une après l'autre les diverses parties dont ces ordres infirmes sont composés. On pourra ensuite tirer de cet examen telle conséquence qu'on jugera à propos. La plus importante sera sans doute qu'antérieurement à tous les peuples d'antique civilisation, les Égyptiens eurent une architecture monumentale, des colonnes portées sur une base, et ayant leur fût et leur chapiteau séparés et distincts ; qu'ils connurent également la frise, l'architrave, en un mot la plupart des principaux membres qui entrèrent plus tard dans la composition des ordres grecs. Les exemples que nous donnons ne datent pas de moins de dix-huit ou vingt siècles avant Jésus-Christ.

Colonne. — On s'accorde assez généralement à voir dans l'architecture en pierre une imitation de l'architecture primitive en bois, et dans les colonnes la répétition des troncs d'arbres qui furent les premiers soutiens de cette architecture. Pour les Égyptiens, qui n'avaient pas de bois de construction, car les Ptolémées tiraient du Liban ceux nécessaires à leur marine, cette origine ne saurait être admise. Née

dans le sein des montagnes, l'architecture Égyptienne trouva là ses premiers éléments, par conséquent ces supports en pierre dont nous avons donné des exemples. C'est du sein des montagnes que sortirent ces colonnes monolythes employées dans leurs constructions gigantesques. Seulement on peut admettre que le type fourni par le tronc du palmier, arbre révéré, ait été fréquemment reproduit en pierre dans les monuments sacrés. Conformément à ce type, la colonne, au lieu de décroître insensiblement de bas en haut, comme fig. 3, 4, se renfle vers le bas et diminue ensuite de diamètre à mesure qu'elle gagne le chapiteau. (Voyez fig. 2 et 2 *bis*.)

On ne rencontre réellement que trois types parmi les nombreuses variétés de colonnes formant les immenses quinconces qui soutiennent les plafonds des temples égyptiens. Ce sont ceux des fig. 1, 2, 4; les autres n'en sont que des variantes plus ou moins amplifiées ou simplifiées.

Les colonnes circulaires présentent trois variétés : 1° celle dont le fût est tantôt lisse, tantôt orné de hiéroglyphes, fig. 2 *bis* et 4 *bis*; 2° celle dont le fût est couvert d'hiéroglyphes de haut en bas, fig. 4; 3° celle dont le fût se compose d'une réunion de tiges liées d'espace en espace par des bandes de cercles, fig. 2.

Les colonnes de forme polygonale, carrées, octogones, sont également fort nombreuses (Voyez fig. 1, 3, 5). Il y en a aussi d'hexagones. Il n'est pas rare de voir toutes ces espèces de colonnes employées dans un même lieu. Elles ont le plus souvent six mètres de hauteur.

Entrecolonnements. — Lorsque les colonnes forment portique, toujours l'entrecolonnement du milieu est tenu plus large que les autres; mais il n'y a pas de rapport constant entre les colonnes, en raison de leur force ou de leur hauteur. Toujours l'intervalle d'une colonne à l'autre est fermé par un mur montant jusqu'au tiers de la colonne; l'encoignure est presque constamment un massif tel que celui indiqué fig. 3 et 4, pl. 119.

Bases. — Quand les colonnes ont une base, cette base épouse ordinairement la forme de la colonne : ainsi elle est circulaire, carrée, octogone, selon la circonstance.

Chapiteaux.— Trois formes caractéristiques se rencontrent dans les chapiteaux Égyptiens. Les unes présentent l'image d'une cloche renversée (fig. 4 et 4 *bis*), d'autres d'une fleur non encore épanouie (fig. 2 et 2 *bis*; d'autres ne sont qu'un dé carré posant à nu sur le fût de la colonne, et parfois une succession de corps quadrangulaires, dont l'un simule, comme nous l'avons déjà dit, une sorte de temple monolythe.

Aucun de ces chapiteaux n'appartient à une espèce déterminée de colonne; tous s'emploient indifféremment selon le caprice plutôt que selon le génie du constructeur. Il est à remarquer cependant qu'une certaine symétrie présidait au retour d'un même chapiteau dans une même rangée, et que deux chapiteaux semblables ne se rencontraient jamais en regard l'un de l'autre dans deux files parallèles.

Architraves.— L'architrave égyptienne a beaucoup d'analogie avec celle des Grecs. Elle n'a qu'une face, laquelle est constamment couverte de signes ou figures hiéroglyphiques.

Corniches. — La corniche égyptienne est toujours architravée, c'est-à-dire sans frise. Elle a pour objet de rejeter l'eau pluviale au-delà du talus considérable du mur de l'édifice. A cet effet, on lui a donné un grand développement. Sa forme est tantôt une sorte de gorge ou grand cavet, tantôt une ligne droite. Ce qui caractérise particulièrement cette partie de l'entablement, c'est cette grosse baguette interposée toujours entre l'architrave et la corniche de tout édifice élevé au-dessus du sol.

Décorations. — Un des caractères de l'architecture Égyptienne est de n'être jamais subordonnée à la sculpture, bien que la sculpture couvre presque toutes ses surfaces. Excepté les listels des corniches, le dessus et le dessous des chapiteaux, les bases et quelques fûts de colonnes, tout est rempli de légendes hiéroglyphiques, de figures symboliques, etc., etc., disposées en tableaux encadrés symétriquement. Quelle que soit cette prodigalité d'ornements, l'œil n'en est point blessé, tant la répartition de ces richesses est bien entendue ; il y a mieux, quand on s'éloigne assez d'un monument pour que l'œil puisse l'embrasser dans son ensemble, toute cette décoration s'évapore et l'on n'aperçoit plus que les lignes générales de l'architecture. Tel est l'effet qu'a produit le grand temple d'Edfou sur les savants de la commission d'Égypte, temple modèle d'une très-belle conservation.

Sa décoration architecturale est aussi simple que son aspect est grandiose. Sur le pylone, sur la face du portique, sur le péristyle règne un même couronnement, consistant en un gros tore qui les encadre en redescendant sur les côtés, et en une corniche creusée en gorge dont le profil est simple, pur et gracieux. Au centre du pylone, un grand disque ailé accompagne, à droite et à gauche, l'espèce de serpent appelé *uræus*, symbole de la force de la nature humide : les ailes du disque sont à trois rangées de plumes ; ce sont celles de l'épervier, emblème du dieu de la chaleur et de la lumière. Cet ornement, si souvent répété sur les portes égyptiennes, dans des proportions gigantesques, a cela de particulier que le disque et ses ailes sont sculptées en relief, tandis que les cannelures et les autres ornements de la corniche sont en creux.

Le temple d'Edfou offre le plus bel exemple qu'on puisse citer de la variété que les Égyptiens mettaient dans la décoration des portes de leurs édifices ; cependant cette partie, tout essentielle qu'elle soit, semblait ne comporter qu'une uniformité monotone.

Les trente-deux chapiteaux du péristyle et les trente des deux portiques, bien que d'un même galbe, sont loin de se ressembler. Mais au lieu de blesser le goût, cette variété le flatte. En effet, si l'on est placé de manière à embrasser à-la-fois une file de chapiteaux, on ne voit alors qu'une forme générale, et si l'on se place assez près pour distinguer les détails, ne pouvant voir d'un coup-d'œil que deux ou trois de ces chapiteaux, dont chacun diffère de l'autre, on est tenté de croire à une variété sans fin. En cela on s'abuse, cette variété a ses limites : de distance en distance les mêmes chapiteaux se répètent et symétriquement et parallèlement d'une façade à l'autre.

Les chapiteaux Égyptiens présentent quatre caractères bien distincts : 1° celui composé de trois étages de calices de lotus, dont chaque tête est soutenue par trois volutes ; 2° celui formé de quatre grandes palmettes qui sortent de larges gaînes, répondant aux quatre angles du dé et qui sont placées sur un fond tout cannelé de côtes ; 3° celui à feuille de dattier, chapiteau vraiment national, où l'on ne se lasse pas d'admirer l'art avec lequel sont ajustées ces belles feuilles qui, dans la nature, ont parfois 7 à 8 mètres de hauteur, et combien est majestueux l'effet produit par leur légère inclinaison en fléchissant sous le poids de leur sommité ; 4° enfin le chapiteau en forme de coupe, à l'imitation de la capsule du nymphæa cœrulea, que l'on voit tantôt recouvert de folioles étroites et aiguës, tantôt de folioles ovoïdes et inégales.

Une décoration simple et de grand style se fait remarquer au dos du temple et au dedans de l'enceinte ; ce sont deux lions colossaux assis sur leurs pattes et qui semblent sortir de la muraille. Une gouttière comprise entre leurs pattes peut faire croire que cette décoration avait pour objet de servir à l'écoulement des eaux de la plate-forme, ou à déverser l'eau lustrale dans certaines cérémonies religieuses.

Les Égyptiens ont connu l'art de distribuer les ornements de manière à balancer les pleins et les vides, tout en les subordonnant aux formes et aux conditions de l'architecture, et cela sans laisser voir la moindre contrainte. Il n'ont pas moins excellé dans la combinaison de ces figures chimériques réunissant chacune les formes de divers animaux et résumant à elles seules une série d'idées ou d'emblèmes. Tantôt c'est un lion à tête d'épervier ou de bélier, tantôt un épervier à tête de lion, de bélier ou de taureau ;

d'autres fois un serpent à pied et bras d'homme; un scarabée avec des ailes et une tête d'épervier; un épervier à tête humaine, un bélier à tête de lion, enfin des figures d'hommes avec vingt têtes d'oiseaux divers, de chacal, de lion, d'ibis, de taureau, de chien, de crocodile, de lièvre, de bélier, de serpent, de cynocéphale et cent autres combinaisons de même nature. Ces combinaisons, qu'on pourrait croire monstrueuses, sont si heureuses qu'elles paraissent être l'image de créatures qui ont eu leur type dans la nature. Les imitateurs des Égyptiens ont créé aussi des chimères, mais combien ils sont restés au-dessous de leurs modèles, et sous le rapport de la pensée, et sous le rapport de l'exécution. Le sacerdoce égyptien, qui n'a pas permis à l'art d'idéaliser la figure humaine, semble avoir toléré, encouragé la recherche du beau dans l'imitation des êtres de second ordre.

Proportions relatives du grand temple d'Edfou. — Afin d'établir que les Égyptiens suivaient une marche réglée par l'expérience quand ils construisaient leurs grands monuments, et qu'ils n'agissaient point au hasard, comme l'a prétendu plus d'un voyageur, nous allons faire connaître, d'après l'ouvrage de la Commission d'Égypte, les proportions relatives du grand temple d'Edfou, lesquelles se sont trouvées à peu près identiques avec celles d'autres temples mesurés par les mêmes savants.

Entre le pylone et l'enceinte du temple, il y a précisément la largeur du pylone;

La profondeur de la porte du pylone est la même que la hauteur de l'enceinte et que la distance des deux lions adossés au temple;

La hauteur totale du pylone est égale à la largeur de la cour et à la longueur intérieure du premier portique;

La longueur de la cour, depuis la première jusqu'à la dernière colonne, est égale à la largeur du temple en dedans de l'enceinte;

La hauteur du portique est la même que celle de la porte du pylone sous le linteau;

La largeur du sanctuaire est la même que celle de la salle qui suit le second portique;

Enfin les deux portiques ont une même largeur :

Ainsi, la longueur du temple, tout compris, est le double de sa largeur, et celle-ci le double de la hauteur.

On remarque encore que la largeur du pylone est double de celle de la porte; la hauteur de celle-ci quadruple, et la largeur du dos du temple sextuple;

La longueur totale du temple contient huit fois la hauteur du portique, quatre fois la hauteur du pylone et deux fois sa longueur.

La hauteur de la galerie ou enceinte est le tiers de la hauteur du pylone; elle est le quart de la largeur postérieure du temple, et la hauteur du portique en est le tiers.

La saillie du portique est le tiers de celle du pylone; la largeur du portique en dedans est le tiers de sa façade. Le sanctuaire a en longueur le double de sa largeur.

Le demi-diamètre ou module des colonnes de la cour, étant pris pour échelle de proportion, on trouve que la première des colonnes a de hauteur 14 modules avec le dé, la dernière 12, le chapiteau 2, l'entablement 3. Les colonnes des deux portiques ont également 12 modules.

Si l'on prend pour module la hauteur de l'architrave, qui, avec le cordon, fait toujours la moitié de l'entablement, on trouve que, dans la cour, la première colonne, avec son dé, contient 9 de ces modules, et que les colonnes du premier portique en renferment 18.

Ces rapprochements suffisent sans doute pour expliquer le système de proportions à l'aide duquel les Égyptiens mettaient en harmonie les masses gigantesques de leur architecture.

PLANCHE VI.

Les Ordres admis chez les Grecs.

Si Vignole et les autres architectes du seizième siècle qui, les premiers, ont cherché à classer par familles les monuments de l'antiquité, avaient puisé à Athènes et non à Rome les éléments de leurs travaux, sans doute les cinq types ou ordres qu'ils ont reconnus comme résumant tous les caractères propres à cette architecture eussent été autres que ceux consignés dans leur Traité des Ordres. Peut-être n'est-il pas déraisonnable de croire qu'ils auraient pu admettre la classification que présente cette planche 6, où l'ordre Toscan est remplacé par celui du monument de Thrasyllus, et l'ordre Composite par celui du temple de Pandrose, deux caractères dont Rome ne présentait pas de modèles. On conviendra du moins qu'aucun des ordres ici figurés n'est la modification d'un autre, que tous ont leur caractère propre, et que, mis en parallèle, ils présentent une succession non interrompue du simple au magnifique. Sans doute on n'y trouve point cette gradation de 7, 8, 9, 10 diamètres établie par Vignole et modifiée par les autres maîtres de son époque; mais il faut ne point oublier que les Grecs opéraient plus de sentiment que d'après des règles fixes, déterminé par des nombres de demi, de tiers ou de quart, etc.

Remarques sur les cinq ordres ici figurés.

Fig. 1. L'ordre classé sous le n° 1 est sans autre ornement que de simples profils restés lisses, à l'exception de couronnes sculptées dans la frise; mais ces profils sont fins et purs. Les deux pilastres et le pilier qui forment la décoration de ce petit temple ont huit diamètres de hauteur[1], ils sont sans base; ils portent un entablement ayant architrave, frise, corniche comme les autres ordres; ainsi il présente tous les éléments d'un ordre régulier, ayant un caractère à lui, qui ne ressemble à aucun autre. C'est à cause de ce caractère et de sa simplicité, que nous l'avons placé avant le Dorique, plus riche que lui de forme et d'ornementation. Cet ordre du monument de Thrasyllus ne remonte pas à moins de 318 ans avant Jésus-Christ, antiquité égale, à un siècle près, à celle des beaux monuments de l'Acropolis érigés au temps de Périclès.

Fig. 2. *Ordre Dorique tiré du Parthénon.* — Remarquable par sa noble simplicité et sa mâle harmonie, cet ordre reçoit de la sculpture de ses métopes et de la cannelure de ses colonnes un certain degré de richesse qui le place en second lieu dans notre nouvelle classification des cinq types classiques. La proportion de sa colonne est d'environ 6 diamètres; son fût diminue de diamètre sans interruption du bas en haut[2]; il est enrichi de vingt cannelures dont la rencontre se fait à vive arête. Ces cannelures, méplates dans le fond, vont se terminer aux annelets du chapiteau; le fût n'a point d'astragale, mais un onglet coupé par les cannelures. Les Grecs n'ont point donné de base à cet ordre, ce qui, loin de nuire à sa beauté, ajoute à l'élégance de ses proportions; mais au Parthénon de Rome, trois marches ou degrés placés sous l'ordre, en le détachant du sol, lui forment une base naturelle qui ajoute à l'effet de l'ensemble, et légitime cette addition. Toutefois nous pensons que la grande hauteur de ce soubassement était moindre originairement; qu'elle était divisée autrement, ce que semblent indiquer les blocs de marbre dans lesquels on a cru les trouver, blocs dont la grosseur avait pour objet, en partie, de donner plus de solidité à la base. Peut-être cette division des degrés était-elle comme nous l'indiquons *a, b, c,* où une marche se trouve au droit de l'entrecolonnement comme à l'ordre Dorique et Ionique de la planche 1re.

[1] De ce que cet ordre est en pilastre et non en colonne, nous n'en insistons pas moins pour le reconnaître comme classique et propre à être employé avec avantage dans beaucoup de circonstances. Il peut être ramené aux proportions de la colonne avec lequel on l'ajustera, comme cela a lieu aux pilastres d'ante.

[2] Voir pl. 12, fig. 4, le tracé de la colonne, son renflement, son talus extérieur et intérieur.

Fig. 3. Ordre Ionique tiré du petit temple sur l'Illyssus près d'Athènes, aujourd'hui complétement détruit, mais dont Stuart a dessiné et publié ce qui en restait en 1759. On ne saurait trouver un plus beau type de cet ordre. Moins riche que celui du temple de Minerve-Polyade, il est d'une proportion grandiose et sévère qui, suivant Stuart, s'accorde admirablement avec les parties lisses de la cella ou corps du même temple; la décoration de la frise est une restauration basée sur la rencontre, auprès du temple, du bas-relief qu'on y a placé. (Voir pl. 78 et suiv., où l'on donne ce temple en plan, coupe, élévation, et pl. 68, où son ordre est mis en parallèle avec d'autres. Voir types ioniques, pl. 68.)

Sa colonne a de hauteur 8 diamètres $\frac{1}{8}$ ou 16 mèt. $\frac{1}{4}$ (le diamètre est de 577 millimètres); elle a vingt-quatre cannelures; sa base est très-riche, mais sans plinthe, particularité qui ne se retrouve qu'en Grèce.

Fig. 4. Ordre Corinthien, tiré du monument circulaire de Lysicrates à Athènes, autrement dit Lanterne de Démosthènes, l'un des plus beaux modèles de l'architecture Grecque[1]; la colonne a de hauteur 19 mod. $\frac{1}{3}$; l'architrave et la frise sont d'un seul bloc de marbre, particularité remarquable; et l'ensemble du monument, architecture comme sculpture, est admirable de pensée et d'exécution. (Voir pl. 101, 102, les détails de cet ordre développés sur une grande échelle, et son parallèle avec les autres types Corinthiens, Grecs et Romains, pl. 88.)

Fig. 5. Ordre Caryatide, tiré du temple de Pandrose à Athènes. N'est-ce pas un véritable ordre Composite que nous présente le péristyle de ce curieux monument? Un stylobate servant de base à une statue couronnée d'un chapiteau orné d'oves et supportant sur sa tête un entablement sans frise ne constitue-t-il pas un ordre essentiellement différent de ceux réputés classiques? Son originalité, sa parfaite beauté, résultat de l'harmonie qui règne dans l'ensemble de sa composition, ne lui donnent-elles pas le droit d'occuper le rang que nous lui assignons après l'ordre Corinthien? On ne peut trop admirer le caractère de ces statues colonnes (elles sont au nombre de six, quatre sur la face, deux sur chacun des deux côtés); elles sont en marbre, vêtues du clamydion et d'une tunique dont les plis, qui descendent perpendiculairement, s'accordent parfaitement avec le rôle que doivent jouer ces statues-colonnes; en effet, l'ampleur de ce vêtement, en dissimulant les formes humaines sans les priver de leurs charmes, procure à ces statues, dont on a coupé les bras, un empâtement parfaitement en harmonie avec l'idée d'un support énergique. La corniche qui couronne l'entablement est remarquable par son grand caractère, où la fermeté s'allie à l'élégance; rien n'est plus agréable et plus soigné que la division des caissons qui décorent le sofite ou plafond de ce péristyle en forme de tribune; le stylobate ne mérite pas moins d'éloges[2]. (Voir pl. 112.) Il ne faut pas confondre les statues-colonnes du temple de la vierge Pandrose avec les Canéphores, les Télamons, les Atlantes, les Idoles-colonnes et autres figures antiques représentées positivement dans l'action de porter, telles que celles figurées pl. 13. Les premières donnent l'idée de supports réels, solides, immuables; les autres de supports conditionnels, suffisants ou insuffisants, selon que l'effort fait par ces simulacres de supports sont capables, oui ou non, de résister à la charge qu'ils sont censés porter. Quelques-uns de ces supports sont, fort souvent, de pures fantaisies décoratives, et c'est au goût et à la raison à discerner dans quelles circonstances peuvent être employés avec avantage ces éléments d'architecture.

[1] Au Palais des Beaux-Arts à Paris, il existe un modèle en plâtre de ce monument classique.

[2] Au Louvre, salle des Antiques, on conserve une épreuve en plâtre de l'une de ces caryatides; plus heureux, le Musée Britannique en possède une originale que lord Elgin rapporta d'Athènes en 1800. Dans l'ancien jardin Marbeuf, aux Champs-Élysées, il existe un pavillon construit par les soins de M. de Choiseul-Gouffier, dont l'entrée est décorée de ces mêmes caryatides, exécutées dans la dimension de celles d'Athènes.

PLANCHES VII ET VIII.

Architecture des Romains.

L'architecture de Rome antique est aux nations modernes ce que fut l'architecture Hellénique aux Romains des siècles païens : une école où toutes les richesses de l'art, à telles classes qu'elles appartiennent, ont des modèles à offrir à l'étude et à la méditation des jeunes élèves et des hommes déjà profondément instruits. Au siècle d'Auguste, l'art ne brillait-il pas à Rome d'un éclat égal à celui si resplendissant de Périclès à Athènes? Dans la capitale des empereurs, tous les genres d'architecture furent reproduits, embellis; leurs masses se développèrent dans des proportions colossales; et une pompe, une richesse, en rapport avec la puissance et la majesté du peuple conquérant, remplacèrent la grâce naïve, la simplicité qui caractérisent les monuments des Grecs, généralement d'une proportion inférieure à celle des colosses romains. Si ce peuple n'a pas la gloire de l'invention, on ne peut lui disputer celle d'avoir agrandi tout ce qu'il a touché. Ce sont ces considérations qui nous ont fait faire marcher de front, dans le cours de cet ouvrage, les architectures Grecqueet Romaine, et appuyer nos préceptes d'exemples puisés à ces deux sources antiques, en nous aidant des travaux de restauration ou d'exploration de ces monuments modèles ayant le plus de réputation comme exactitude.

Tous les architectes qui ont visité les ruines de Rome depuis Vignole, Palladio, Scamozzi, Serlio, B. Peruzzi, Pigorio Ligorio, Desgodets, Piranesi, jusqu'à nos élèves de l'Académie, ont pu apprécier combien, dans l'état où ils ont trouvé ces ruines, est conjecturale la restauration qu'on peut faire, sur le papier, des monuments ou parties de monuments dont elles offrent des débris; combien il faut de savoir, d'expérience acquise, de tâtonnements pour en rassembler, coordonner les fragments épars, déterrés à diverses époques et plus ou moins défigurés par l'action des siècles, et en faire un tout, ou seulement la fraction d'un tout qui soit véritablement ce qu'on le suppose être, et cela au sentiment de tout juge compétent. Ces considérations nous ont tenu en garde contre des entraînements faciles, et nous n'avons admis que les documents sanctionnés par le témoignage de travaux ou de dessins dus à des artistes différents et dignes de confiance. Comme les modèles offerts par ces ruines antiques appartiennent à des âges divers, à des âges où l'architecture florissait plus ou moins, à des âges même de décadence, notre choix a dû être raisonné de manière à ne proposer pour exemple à suivre que celui qui le méritait. Il va sans dire que la plus belle forme, la forme la mieux accusée par des profils retrouvés purs de toute dégradation, a toujours eu la préférence sur celle que le temps a rendue méconnaissable, et qu'il est loisible à chacun d'interpréter sans risques ou au risque d'être démenti par le sentiment d'autrui.

La magnificence des Romains n'eut point de bornes. En architecture, les monuments restés pour en témoigner sont, après leurs routes, leurs ponts, leurs aqueducs, leurs forteresses, leurs temples, leurs places publiques, etc., etc., les cirques, les amphithéâtres, les arcs, les colonnes triomphales, et ces palais nommés thermes, espèces de villas, où les empereurs étalaient le luxe d'une puissance sans limites. Jusque dans les moindres édifices de la Rome antique se retrouve le caractère de sa grandeur, et leurs débris superbes ont été, depuis le seizième siècle, l'école la plus fertile en enseignements précieux pour les artistes de toutes les nations.

Pl. 7. — *Théâtre de Marcellus.* — Les ordres d'architecture et leur application étant l'objet spécial de notre ouvrage, nous donnons sur cette planche un fragment du théâtre de Marcellus, à l'aide duquel on prendra une idée complète de la manière dont les Romains, dans le beau temps de leur architecture, ont appliqué et modifié les trois ordres primitifs des Grecs, et les ont distribués les uns au-dessus des autres, lorsqu'ils les ont employés à la décoration d'arcades superposées.

La figure 1 donne le dessin suivant une restauration du monument ajusté pour le troisième ordre détruit, d'après des documents anciens, assez imparfaits, mais suffisants néanmoins pour motiver l'arrangement que nous présentons. Cette partie de l'élévation rend compte de l'appareil des marbres; la fig. 2, de la décoration architecturale; la fig. 3 est la coupe destinée à faire voir les épaisseurs de murs, la saillie des colonnes, qui sont engagées chacune de la moitié de leur épaisseur, et leur retraite progressive à chaque superposition des ordres. La fig. 4 est une variante de restauration; la fig. 5 est tirée de l'ouvrage de Canino, dans lequel le mur extérieur du troisième ordre est plein, et non à jour.

Il est à remarquer que dans ce monument les corniches ont été proportionnées à la situation de l'édifice, soit comme saillies, soit comme détails de moulures. Les anciens, en cela, ne s'astreignaient point comme les modernes à certaines mesures fixes, invariables; ils se rendaient compte de la distance, du point de vue d'où chaque objet devait être envisagé, et ils opéraient en conséquence (Voir nos observations sur la pl. 19). Pour l'ordre Dorique voir les pl. 45 et 53; et pour l'ordre Ionique la pl. 68.

Le théâtre de Marcellus, malgré sa grandeur colossale, est loin d'égaler le Colysée, autre colosse gigantesque dont aucun peuple, même les Égyptiens, n'ont d'équivalent; le premier contenait 22,000 spectateurs, le second 120,000. En Grèce, pour établir un semblable amphithéâtre, on cherchait une colline qui offrît la pente nécessaire pour pouvoir y adosser circulairement, en forme de gradins, les siéges des spectateurs; par ce moyen, ils réduisaient la main-d'œuvre et les frais de maçonnerie. Chez les Romains, il en était autrement : les amphithéâtres s'élevaient de deux, trois et même quatre étages au-dessus du sol, et de gros murs soutenaient les gradins; ces murs étaient percés d'arcades et richement décorés.

Pl. 8. — *Arcs de triomphe, Ponts, Aqueducs, Arcades.* — Les arcs de triomphe, invention purement romaine, ont été et sont encore des monuments d'orgueil et de pure magnificence; leur objet est d'éterniser la mémoire d'un conquérant, de consacrer, par la sculpture, ses principaux faits d'armes, de tenir en évidence perpétuelle les trophées de ses victoires, de rappeler, par des inscriptions louangeuses, le nom du héros et ses titres à l'amour des peuples, la date de son ovation, etc., etc. On a vu les bronzes, les marbres, les porphyres et l'or même revêtir ces fastueux monuments. Les Romains ont eu des arcs à une, à deux, à trois portes. Les parties qui formaient leur décoration étaient assez constamment les mêmes : c'est un ordre d'architecture placé sur de hauts piédestaux et engagé dans le massif carré de l'arc, et supportant un attique élevé, chargé d'inscriptions; des piédroits couverts de bas-reliefs superposés; une frise ornée d'un bas-relief continu; et fort souvent, au dessus de l'attique, la statue du héros placée dans un char traîné par deux ou quatre chevaux. Ce costume, qui se retrouve sur presque tous les monuments de l'espèce, est celui de l'arc de Trajan à Bénévent, que nous donnons comme l'un des plus beaux types que l'antiquité nous ait laissés; il n'est inférieur à aucun de ceux de Rome sous le rapport de la grandeur du style et de la sage hardiesse de l'exécution; sa ressemblance avec celui de Titus à Rome est un fait curieux dans les fastes de l'architecture, et cette ressemblance est telle qu'on en est à se demander lequel a servi de modèle à l'autre; mais l'arc de Titus a singulièrement perdu de sa finesse d'exécution par l'effet du temps, tandis que celui de Trajan laisse admirer encore la beauté de sa sculpture et la fermeté de son caractère. « Trop peu connu des artistes, l'arc de Bénévent, a dit Legrand, est une « preuve incontestable de l'intérêt et du charme que peut présenter un monument de peu d'étendue « lorsqu'il est conçu avec sagesse, exécuté dans d'heureuses proprotions et fini avec art dans toutes « ses parties [1]. »

Les arcs de triomphe antiques les plus célèbres, sont parmi ceux à une seule arcade : l'arc de Titus,

[1] *Essai sur l'Histoire de l'Architecture*, par J. C. Legrand, servant de texte au Parallèle des monuments, par J. N. L. Durand.

à Rome, de Trajan, à Ancone, d'Auguste, à Rimini; celui de Janus, à Rome, présente un plan carré dont toutes les faces sont semblables.

Parmi ceux à deux arcades, espèces de portes de villes dont l'une sert à l'entrée et l'autre à la sortie, ceux de Vérone, du Pont-de-Xaintes, de Nîmes ont une juste célébrité.

Parmi les arcs à trois portes, une grande et deux petites, dont la principale servait au triomphateur et les collatérales aux deux files de soldats d'escorte, on admire surtout l'arc de Septime-Sévère et celui de Constantin, à Rome, et l'arc de Marius, à Orange.

Dans ces espèces de monuments, les colonnes étant un accessoire subordonné à la masse, dont l'arc est l'objet principal, on les voit, sans que la raison en soit choquée, adossées et souvent engagées dans le massif des piles. Combien de règles, malgré leur autorité et leur justesse, tombent d'elles-mêmes devant certains besoins et dans certaines circonstances : c'est que les règles n'ont pas créé les monuments, mais les monuments créé les règles. L'antique sera longtemps encore la source des meilleurs enseignements.

Les Égyptiens avaient aussi de grandes portes triomphales; mais leurs piédroits étaient liés par une architrave et non par un arc : ce sont les Romains qui ont imaginé cette grande et belle ouverture en demi-cercle, devenue classique chez les peuples modernes.

Voûtes, arcades. — Les voûtes, constructions inconnues aux peuples antiques de l'Inde, de la Perse, de l'Égypte, paraissent avoir été imaginées par les Grecs : du moins, dès la plus haute antiquité, les Étrusques élevèrent-ils à Volterra, à Rome, à Orchomènes, des édifices voûtés d'une solidité à l'épreuve des siècles ; témoin ces fameux cloaques construits à Rome sous Tarquin-l'Ancien, dont il reste des vestiges qui paraissent l'œuvre de géants.

L'application des voûtes aux ponts appartient aux Romains. Le pont que Trajan fit construire sur le Danube, lequel avait, selon Cassius, vingt piles en pierre de taille ayant, outre les fondations, cent cinquante pieds de haut, soixante de largeur, et qui étaient liées par des arches de cent soixante-dix pieds d'ouverture, était un ouvrage qui donnait une bien grande idée de la puissance romaine. Le pont du Gard, en fait d'ouvrage important et merveilleux, mérite une mention particulière, autant par la hauteur de sa masse à triple étage que par la hardiesse de sa construction en pierres posées à joints secs.

La forme la plus simple, celle du demi-cercle, a été donnée le plus généralement aux arches des ponts; quelquefois cette forme est une portion d'arc très-étendue et venant s'appuyer sur les piles ou sur la culée. Des piles solides, au moins du cinquième, souvent du quart et même du tiers, quelquefois plus, de la largeur de l'arche, les supportent... La pierre dure, le marbre, employés en blocs énormes et du plus savant appareil, donnent à ces constructions cette solidité que réclame tout édifice d'utilité publique. Tantôt une décoration mâle ajoute à la gravité de ces monuments, tantôt des trophées, des figures colossales, des colonnes héroïques, des arcs de triomphe leur donnent un aspect majestueux autant que riche et pittoresque.

La fig. 5 donne un exemple de pont romain à arche plein ceintre, courbe que l'œil contemple avec plaisir parce qu'elle offre l'image de la plus parfaite solidité et qu'elle rend facile toutes espèces de réparations, avantage dont les ponts à arches à cintres surbaissés et à longue portée sont privés. Ces derniers, dont il existe à Paris, à Neuilly, à Sainte-Maxence, à Bordeaux, etc., des modèles d'une grande beauté, en offrant moins d'obstacle à l'écoulement de l'eau, en n'exigeant pas d'énormes remblais à leur approche pour l'élévation des chaussées, ont le mérite incontestable d'une légèreté, d'une élégance dont on ne trouve nul exemple chez les peuples anciens, ni même chez les nations modernes avant Perronet leur auteur. Mais ces étonnantes constructions, le jour où une de leur partie viendra à fléchir ou exigera une réparation de quelque importance, demanderont à être étayées dans leur ensemble avec des précautions infinies, au risque d'une ruine complète, avant qu'on puisse rien entreprendre pour les consolider.

Pour leurs ponts et autres édifices destinés à résister à des efforts incessants, les anciens construisaient leurs voûtes avec des pierres cunéiformes, comme le font les modernes; mais pour les édifices moins exposés que les ponts à des avaries accidentelles, ils employaient ou des briques, quoique le reste de l'édifice fût en pierre, ou un mélange de tuf, de briques, de scories volcaniques et de pouzzolane, jetés pêle-mêle dans un échafaudage en planches déterminant la forme et l'épaisseur de la voûte, mélange qui, en quelques jours, avait acquis la solidité et la dureté de la pierre. C'est de cette façon qu'ont été construites les voûtes des Thermes de Titus, de Caracalla, de Dioclétien. Au cirque de Caracalla on a trouvé, dans la bâtisse des voûtes, des vases vides jetés dans le mortier avec les autres matériaux, dans le but de les rendre légères.

La nouveauté de l'arc ogival ne pouvait manquer de trouver son application aux arches des ponts. Pendant le moyen-âge et jusqu'au seizième siècle l'ogive figure dans ces sortes de monuments comme à la fig. 5. Mais à l'époque dite de la renaissance, on fit des arches surbaissées, des arches à anse de panier, fig. 7, tracées avec plusieurs centres; enfin au dix-neuvième siècle on fit des arches tracées avec une portion de cercle dont la largeur est égale au sixième de la circonférence, telles que fig. 8.

La fig. 3 offre la restauration d'un édifice qui paraît avoir fait partie de ces vastes Thermes où les Romains, après le bain qui s'y prenait en commun, se livraient à des exercices gymnastiques, à l'étude, à la déclamation, etc., dans des salles spacieuses, la plupart couvertes de voûtes immenses, décorées de peintures, de sculptures, de stucs, etc.

Dans la fig. 4 nous donnons un exemple des arcs qui reposent sur les chapiteaux des colonnes et qui remplacent les architraves, ce qui permet de faire des entrecolonnements d'une grande dimension. Cette ingénieuse création des Romains a été appliquée souvent avec bonheur. Quelquefois la naissance des arcs repose sur le chapiteau même; quelquefois sur les archivoltes qui profilent comme le chapiteau. On en voit aussi qui reposent sur un entablement : la même figure donne tous ces exemples.

PLANCHES IX A XII.

Remarques sur les Supports, les Colonnes monumentales et de pure décoration, sur leur tracé, leur ornementation et leur application à des besoins divers.

Pl. 9. — *Supports et colonnes en dehors des ordres classiques.* — Fig. 1. Ordre Corinthien du temple de Vesta, à Tivoli, près de Rome, bâti par des artistes grecs antérieurement à la prospérité de l'art chez les Romains. Les colonnes qui entourent ce temple circulaire sont cannelées dans toute leur hauteur (Voir les détails pl. 96). Ce fait est remarquable dans l'architecture antique, où l'on voit presque toujours les cannelures remplies, à leur tiers inférieur, de rudentures ou de baguettes de roseaux. Ici les cannelures se terminent, en bas, par une pente qui paraît avoir eu pour objet de faciliter l'écoulement de l'eau. Ces colonnes ont un profil peu ordinaire; leur base est attique, sans plinthe, comme dans les premiers monuments grecs; on a remarqué que la plupart des fûts sont à la façon de Vitruve, c'est-à-dire sans retrait vers le mur, et avec retrait vers le dehors; la composition de leurs chapiteaux est aussi fort originale; elle rappelle les exemples offerts par deux temples de Pompeï, notamment celui dit d'Esculape. L'entablement est complet; sa frise est ornée de guirlandes attachées à des têtes de bœufs; des roses et des patères remplissent le vide laissé par les guirlandes. Une tête de bœuf correspond au milieu de chaque colonne, et deux aux entrecolonnements. Dans la corniche, le larmier descend aussi bas que le talon qui est au-dessous, ce qui la fait paraître plus grande qu'elle n'est, et elle est plus petite que la frise. Au-dessus de la corniche est un socle correspondant à l'axe des colonnes; il est fait de ces carreaux de pierre qui couvrent le portique et forment son beau plafond à compartiments de caissons avec une rosace dans leur milieu. Ce plafond est soutenu par deux corniches d'un profil agréable. Un stylobate, couronné

par une corniche et un talon renversé, appuyé sur un large filet, sert de base au portique qui était précédé d'un perron à deux montées.

Fig. 2. Colonne d'Alexandrie, érigée par Pompée en l'honneur de Dioclétien, gouverneur de l'Égypte. Ce monument honorifique paraît avoir été formé de pièces de rapport, comme cela est arrivé si souvent dans les temps antiques et dans les temps modernes [1]. Le fût a évidemment fait partie d'une construction antérieure. Pour suppléer à l'insuffisance de sa hauteur, on l'a placé sur un tambour orné de grandes feuilles ; le chapiteau, qui n'est que massé, a reçu un surcroît de développement dans sa hauteur ; le dé du piédestal a été amaigri ; on a multiplié les socles : tout cela pour augmenter la proportion du monument, qui, dévoré par l'air ambiant, n'avait pas trop de ces auxiliaires. Les membres de la commission d'Égypte l'ont mesurée ; elle a 17^{m} 95. Elle repose sur un soubassement formé d'un fragment d'un monument Égyptien dont les hiéroglyphes se trouvent être renversés. La statue qui reposait sur le socle placé au-dessus du chapiteau ne s'y voït plus depuis longtemps.

Vitruve a remarqué que les colonnes cannelées paraissent plus grosses qu'elles ne sont en effet, parce que l'œil en développe une plus grande partie ; c'était le cas, à la colonne d'Alexandrie, qui paraît si grêle, d'appliquer ce rectificatif (Voir fig. 25, pl. 11).

Fig. 3. Colonne Antonine. Cette colonne, quoiqu'elle soit inférieure sous plus d'un rapport à la colonne Trajane que nous donnons pl. 28, n'en est pas moins un monument honorifique d'un grand intérêt pour l'histoire des usages militaires, des costumes, des caractères des peuples, etc., etc. Les bas-reliefs qui entourent le fût de ces deux colonnes triomphales sont des mines précieuses. Celle-ci, érigée à Marc-Aurèle par le Sénat, fut consacrée à Antonin-le-Pieux par ce même Marc-Aurèle, qui plaça sur le sommet la statue de son prédécesseur ; ce fait explique comment il se fait que la guerre contre les Marcomans, appartenant au règne de Marc-Aurèle, soit figurée sur ce monument.

Cette colonne a 31^{m} 26 de hauteur et 3^{m} 57 de diamètre ; la colonne porte la statue de saint Paul, en bronze doré, que Sixte-Quint y fit placer quand il couronna de celle de saint Pierre la colonne Trajane. Cette colonne, toute en marbre, est sans renflement, comme il convient à une colonne qui n'a pas de fardeau à supporter. Plusieurs fois frappée de la foudre, attirée dit-on par l'épée de saint Paul qui la surmonte, elle a subi diverses restaurations. La base actuelle est de J. Fontana. Le piédestal, comme nous le donnons, a été ajusté d'après des renseignements dont nous n'avons pu vérifier l'exactitude. On a remarqué qu'elle est la seule de toute l'antiquité dont les lettres de bronze de l'inscription aient été conservées. De toutes les colonnes monumentales antiques, c'est la plus haute ; elle n'est surpassée, dans les colonnes modernes, que par celle de Londres, dite le Monument, qui a 202 pieds 65^{m}, 66.

Fig. 4. Colonne torse en bronze du baldaquin du maître-autel de Saint-Pierre de Rome, par Le Bernin. C'est à tort que des esprits chagrins ont reproché au Bernin d'avoir imaginé un genre de colonnes où règne l'arbitraire le plus absolu, et d'être devenu, par le succès de sa création, l'autorité responsable de toutes les mauvaises imitations qui en ont été faites. Le fait est que l'autel de l'ancienne église Saint-Pierre, dont le nouveau *Ciborium* occupe la place, était entouré de douze colonnes torses antiques, que Constatin avait fait venir de Grèce pour cette destination [2]. Bernin, en imitant leur forme capricieuse et en l'enrichissant de sculptures également capricieuses, n'a donc pas prétendu créer un ordre nouveau ; pas plus que, dans l'application qu'il a faite de ces colonnes au soutien du dais qui couvre l'autel, il n'a voulu créer une

[1] A Paris, il ne manque pas d'exemples de monuments triomphaux et historiques composés de parties empruntées à des âges antérieurs et dont l'architecte a dû s'accommoder. L'arc de triomphe du Carrousel, qui portait les chevaux de Venise, est décoré de colonnes de marbre de couleur apportées d'Italie. Le soubassement sur lequel a été élevé la colonne de bronze de Juillet, devait porter la fontaine dite l'Éléphant, projetée sur l'emplacement de la Bastille.

[2] Huit de ces colonnes antiques ornent aujourd'hui les quatre tribunes à balcon des piliers du dôme de Saint-Pierre ; deux sont à la chapelle du Saint-Sacrement. Piranesi a gravé celle qui est dans la chapelle du Crucifix.

décoration nouvelle, sa composition ayant eu pour autorité les *Ciborium* des premières églises. Dans la circonstance, nul blâme ne peut atteindre l'œuvre du Bernin puisque ses colonnes n'ont rien de lourd à supporter, qu'elles ne font pas partie d'une de ces constructions où l'œil veut que tout support paraisse au moins avoir la force de résister à la pression qu'il est appelé à soutenir. Ce sont de purs objets de décoration, habilement appropriés à leur objet et en parfait rapport de dimension avec le lieu qu'ils occupent sous l'immense coupole de Saint-Pierre. Cet ouvrage a été mis en place en 1653. On a fondu, pour l'exécuter, le bronze de la couverture du Panthéon de Rome.

Fig. 5. Cariatide de la tribune du Louvre par J. Goujon. On a vu les Grecs et les Romains de l'antiquité employer, en place de colonnes, des pilastres, des figures de ronde-bosse et même de bas-relief, et imiter en cela les Égyptiens, les Perses et autres peuples d'une civilisation antérieure à la leur. Au temple de Pandrose (Voy. pl. 112), ce sont de véritables statues-colonnes qui soutiennent l'entablement.

Dans l'exemple que nous offre J. Goujon de figures de femme tenant lieu de colonnes, on voit qu'il s'est attaché à leur donner ce caractère de solidité, d'immobilité et d'impassibilité qui peut seul satisfaire l'esprit et les yeux; on voit aussi que ces statues ne sont là que comme des simulacres matériels, et ne remplissent nullement l'office de figures véritables. En posant ces figures sur un socle circulaire, en leur coupant les bras, J. Goujon a parfaitement formulé sa pensée; on ne peut prendre ces statues-colonnes, de douze pieds de proportion, pour autre chose que ce qu'elles sont en effet. Ce n'est point ici le lieu d'analyser, dans ses parties constitutives, ce chef-d'œuvre d'architecture et de sculpture, dont la richesse de détails égale la perfection de l'exécution; disons seulement qu'il n'a point encore de rival. Ses proportions principales et le caractère de son ornementation appartiennent au Dorique plus qu'à tout autre ordre.

Fig. 6. Pour les fêtes et cérémonies l'on élève souvent des décorations passagères dans lesquelles on emploie des colonnes formées de châssis couverts en toile ou seulement de draperies, comme à la fig. 2, pl. 10; d'autres fois ces colonnes sont formées de membres en bois assemblés sur un noyau central en charpente, semblable à celle dont nous donnons un échantillon, fig. 5 et 6, pl. 10. Dans ces sortes de décorations éphémères, l'artiste de génie s'abandonne volontiers à la fougue de son imagination, et il en résulte souvent des conceptions architecturales du plus grand effet, du meilleur goût et dignes de prendre place au nombre des belles productions de l'art et d'être éternisées par la gravure. Selon les circonstances, ces décorations consistent en arcs de triomphe, en temples, en portiques, en catafalques, en reposoirs, établis en charpente et en toile peinte. Des guirlandes, des corbeilles de fleurs, des statues, des candélabres, des vases, des pots-à-feu, en un mot mille objets divers sont introduits dans leur composition, et les étoffes de couleur, le clinquant y jouent souvent un grand rôle.

Dans ces sortes de décorations, l'architecture est feinte, c'est-à-dire massée à l'aide de châssis recouverts de toile peinte; les colonnes, les bases et piédestaux, les chapiteaux et les entablements sont également colorés à l'imitation des marbres précieux, du bronze, de la pierre; et toutes les sculptures aussi bien que les profils des moulures, qui ne se découpent pas, sont également peintes. Parfois encore on compose des ornements en placage, à l'aide de graines colorées, de fruits, de fleurs que l'on incruste dans un enduit assez solide pour les retenir.

A la vue de l'exemple que nous donnons de ces sortes de décorations architecturales, on peut se rendre raison des moyens prompts et faciles dont on dispose pour exécuter une pensée quelconque, et quelle licence peut prendre l'artiste dans la composition de son sujet.

Pl. 10. — Les fêtes et cérémonies militaires nécessitent souvent, comme les cérémonies civiles et religieuses, des décorations mobiles ou permanentes, selon les circonstances. Ces décorations se forment le plus souvent avec les différents objets d'armement ou d'équipement particuliers aux divers corps de l'armée

de terre et de l'armée de mer; elles sont susceptibles d'un grand effet quand elles sont combinées avec art.

Le trophée fig. 1 présente divers motifs d'ajustement qui peuvent donner une idée de la variété dont ces sortes de décorations sont susceptibles. L'espèce d'obélisque, fig. 2, composé de fusils *a*, disposés sur les côtés d'un plateau quadrangulaire, fig. 3, où sont des entailles pour les recevoir, et, au-dessus, de deux rangées de sabres *b*, puis d'armes en sautoir surmontées par un casque, est un autre exemple de trophée militaire, lequel est complété par un trophée plus petit, qui se compose d'une caisse de tambour surmontée d'un plateau circulaire, fig. 4, autour duquel s'attachent des pistolets au moyen de chevilles disposées à cet effet; au centre du plateau est un poteau vertical servant à maintenir l'armure et le casque qui complètent cet ajustement.

Outre ces décorations purement militaires, il en est d'autres qui nécessitent l'emploi de pilastres et de colonnes légères et mobiles et pouvant être mises en réserve pour des besoins ultérieurs. Ces pilastres et colonnes se construisent de différentes manières.

Les fig. 5, 6, 7, donnent le plan, la coupe et l'élévation d'une colonne d'assemblage en bois. On établit ces sortes de colonnes sur un plateau, fig. 5, formé de deux parties demi-circulaires *aa*, au milieu desquelles monte de fond le poteau P ; ces deux parties se meuvent et se tiennent en repos à volonté au moyen des charnières, pitons et crochets, *c, d, e;* le galbe de la colonne est formé soit par des voliges, soit par des douves. L'arbre P est le support vrai ; d'un bout il est fiché en terre, de l'autre il dépasse, fig. 6, le fût de la colonne pour recevoir le chapiteau et soutenir le poids de toute la partie supérieure de la décoration architecturale.

La fig. 8 est le plan d'un pilastre d'angle ; son mode de construction ne diffère de celui de la colonne qu'en ce qu'il ne s'ouvre pas à charnière ; en *a* est réservé un passage pour son introduction autour du poteau central P, lequel fait partie de la charpente servant d'ossature à la décoration.

Pour les fêtes ou cérémonies qui n'ont qu'un moment de durée, on emploie des colonnes formées d'étoffes tendues sur des plateaux circulaires fixés en haut et en bas d'un poteau central. Lorsqu'on veut que le fût paraisse cannelé, on cloue l'étoffe sur le bord extérieur des plateaux en lui donnant l'apparence de ce qu'elle doit feindre.

La fig. 9 est le plateau supérieur, la fig. 10 est le plan ou plateau inférieur, la fig. 11 l'élévation d'une semblable colonne ; la base est en verdure, en fleurs naturelles attachées par des bandelettes d'étoffe ou de larges rubans. On voit au faîte du poteau central de la fig. 9 comment se fixent momentanément les plateaux *a* devant servir à former le galbe des colonnes après qu'on y aura cloué l'étoffe.

Les fig. 12, 13, ont pour objet d'indiquer comment on dessine sur une surface plane des colonnes renflées. Le galbe extérieur étant tracé, on décrit plusieurs demi-circonférences *aac, bbo, cco ;* puis sur chacune d'elles on établit autant de divisions qu'on veut de cannelures ; ensuite on projette les points de division sur le diamètre, et l'on fait passer des lignes droites par tous les points de projection ; cela donnera le galbe de chaque cannelure. Pour la fig. 13, dont le fût de la colonne est sans renflement, il suffit de diviser le demi-diamètre du haut et du bas en autant de parties égales qu'on veut de cannelures, et de tirer les droites.

Pl. 11 et 12. — *Tracé du galbe des Colonnes et des Pilastres; leur application, leur effet.* — Le fût des colonnes étant l'image du tronc d'arbre qui fut le premier support employé dans la construction de la cabane originelle, il doit diminuer de circonférence de bas en haut comme son prototype. Tel est le tracé de la fig. 1, dont le modèle appartient à l'architecture gréco-romaine donné par Vitruve, modèle dans lequel la colonne diminue de bas en haut ; mais les véritables colonnes grecques et gréco-romaines, telles que celles fig. 9, 3 et 8, ont leurs fûts légèrement renflés, comme l'indiquent les côtés de la fig. 8.

L'arbre équarri ou taillé à huit pans a également donné sa forme au pilier, au pilastre, qui en ont con-

servé la diminution progressive de bas en haut, mais à un degré moindre toutefois que le fût de la colonne.

La fig. 1 et 2 explique un précepte de Vitruve rarement suivi par les architectes modernes, lequel veut que le galbe du fût des colonnes soit à-plomb du côté du mur et en talus sur la face extérieure. Le savant architecte feu Huyot nous a affirmé que les colonnes du temple de Jupiter-Tonnant, à Rome, avaient été originairement disposées suivant ce précepte [1]. Cette même fig. 2 rend compte de la différence du diamètre de la colonne et du pilastre à leur naissance et à leur faîte, en les supposant à plomb d'un côté, en talus de l'autre.

Suivant Vignole et les maîtres de son époque, voici comment on trace le galbe des colonnes. La hauteur AB du fût se partage en trois parties égales : soit BC, CD, DA de la fig. 3. On limite en *ab* le diamètre inférieur, et en *cd* le diamètre supérieur de la colonne. Le premier tiers BC de la colonne doit rester cylindrique et les deux tiers supérieurs doivent être terminés par une courbe que l'on obtient en décrivant un demi-cercle sur le diamètre *o e*, puis on abaisse le point 4′ sur la demi-circonférence en 4, puis on abaisse le point 4 sur l'axe en *f*, puis on divise *f*C et C A en un même nombre de parties, C *ihgf*; et C *h′g′f″* A, et de tous ces points on mène des perpendiculaires à l'axe ; lesquelles auront pour longueur $1'i' = 1i$, $2'h' = 2h$, $3'g' = 3g$, $4'f' = 4f$; les points 0, 1′, 2′, 3′, 4′ forment le galbe de la colonne.

On obtient ce même tracé par l'opération géométrique, fig. 4, 5, 6, 7, savoir : après avoir déterminé la proportion du fût de la colonne et son diamètre du bas en haut, son astragale comme à la fig. 7, on forme le triangle *a′hd*, fig. 5. On prend *ab* que l'on porte de *a′* en *b′*, on prolonge la direction *a′ b′* jusqu'à l'horizontale qui passe par le point *d* pour avoir le point *h*; de ce point, on trace plusieurs rayons comme *hkf*. Du point *ki* on porte le rayon *ab* pour avoir le point *k* qui appartient au contour apparent de la colonne. On multiplie selon le besoin cette opération dont le tracé en grand se trouve sur la fig. 4. Comme notre opinion est de faire diminuer la colonne à partir du bas, on doit prolonger *a′ b′* jusqu'au point *g* afin que tous les rayons partent de ce point.

Pour abréger cette opération, après avoir porté le rayon *a b* de *a′ b′* en *d e*, fig. 4, on divise la hauteur *d b* et *c e* en un même nombre de parties, puis on trace les obliques *f g*, *h i* comme si elles allaient au point de concours comme *h* ou *g* de la fig. 5, et des points de division marqués sur l'axe, et avec le même rayon *a b*, on détermine les longueurs *fg*, *h i*, qui sont des points du contour apparent de la colonne. Ce dernier procédé est le plus simple quand on ne peut prolonger *a′ b′*. On a rapporté cette opération sur le fût des colonnes antiques, fig. 8 et 9 ; elle se rapporte parfaitement avec le galbe de ces colonnes.

Fig. 6. — *Mécanisme au moyen duquel on trace le galbe d'une colonne renflée* [2]. — L'appareil est composé d'une double équerre *mnop* et d'une règle mobile *a′ e*. Cette dernière est refendue à son extrémité *e i* pour laisser passer librement un petit tourillon fixé en *h* à la règle *op*. La règle mobile porte à son extrémité *a′* une pointe ou crayon. Pour régler cet instrument, il faut ramener en *d* l'extrémité *a′* qui porte le style, puis on arrête le tourillon *h* de manière que *d h* soit égal à *d a* ; la tringle *a e* étant mise en mouvement

[1] Effectivement avant la restauration de ce précieux fragment d'architecture et de sculpture antique, de 1811 à 1813, par les architectes romains Valadier et Camporisi, ces colonnes surplombaient de près d'un demi-diamètre ; mais il est vrai de dire qu'alors elles reposaient sur un stylobate tellement fruste, qu'on dut le reconstruire en entier, état de choses qui pourrait bien avoir été la cause de la déviation du centre des colonnes, déviation que la restauration a fait disparaître, ayant été jugée accidentelle et non le fait de la volonté de l'architecte antique du temple.

[2] Ce procédé est celui trouvé par Nicomède et auquel on a donné le nom de conchoïde de Nicomède, lequel vivait deux siècles avant notre ère; cette courbe a occupé plusieurs géomètres, et on en trouve la description dans les mémoires de l'Académie de 1708, 33 et 35. Blondel a fait un grand ouvrage dans lequel on trouve des applications au tracé des colonnes.

fera décrire à la pointe *a'* la courbe *a' ds*. On voit par la figure que les opérations se rapportent au tracé fig. 5, pour les deux tiers supérieurs, car le procédé donne en plus la diminution jusqu'à la base, ce qui forme une colonne renflée. On fit un grand nombre de ces colonnes sous Louis XIV, mais cette mode a heureusement passé et il ne faut pas la faire revivre. On doit préférer les colonnes fig. 4, 8 et 9.

Fig. 8. Proportion et galbe d'une colonne du temple de Vesta, à Rome. Fig. 9. Coupe d'une colonne du temple de Minerve; fig. 10, coupe d'une colonne du temple de Thésée à Athènes ayant pour objet de montrer l'identique ressemblance du galbe des colonnes romaines et des colonnes grecques. On peut voir par le tracé des opérations graphiques de la fig. 4, que les conditions de renflement sont les mêmes, quel que soit l'ordre auquel la colonne appartient. Dans les fig. 9 et 10, l'axe A B de la colonne dévie du fil à plomb A *b*; C D et E F font voir comment se profile la colonne du côté intérieur et extérieur. On voit que son galbe, du côté du mur, a une pente différente que sur la face extérieure.

Tracé d'une colonne torse. — Les fig. 11, 12 font connaître le tracé et le galbe des colonnes dites torses dont le Bernin a donné un bel exemple au baldaquin du maître-autel de Saint-Pierre de Rome.

On commence, fig. 11, par tracer un fût de colonne tel que celui de la fig. 3, sur lequel on marque *e* le premier tiers de sa hauteur totale. On porte la hauteur *a e* du premier tiers du fût de *a* en *b*, puis des points *b d* on trace le triangle équilatéral *b d f*, et, prenant pour centre *f*, on décrit l'arc *d b*, que l'on divise en douze parties égales, puis des points 1, 2, 3, etc., etc., on mène des parallèles à *a b*; ayant ainsi divisé le fût de la colonne en douze parties, qui vont en diminuant jusqu'en haut de chaque division, comme *i g*, fig. 12, on prend les trois quarts pour rayon, avec lequel on décrit la courbe concave et convexe de chacune des divisions du fût de la colonne.

Observations sur l'emploi des supports. — Un support est en pierre, en bois ou en fer. Son objet étant de porter de lourds fardeaux, il doit être solide, non-seulement en réalité, mais même en apparence. Pour cela il faut que sa force soit calculée en raison du poids qu'il doit supporter et de la résistance de la matière dont il est formé. Les bases d'un semblable calcul sont données par le degré de pression sous lequel s'écrase un cube de pierre, de bois, de fer, etc., et le nombre de cubes superposés dont un support est formé. Il s'ensuit que sa hauteur demande à être proportionnée au diamètre de sa base.

Les exemples rassemblés sur cette planche 11 ont en partie pour objet de montrer que quand on sort des proportions des colonnes, fig. 1, 3, 4, 8, on risque de s'égarer. On peut à ce sujet consulter la fig. 18 de notre pl. 4 *bis*, à l'occasion de laquelle nous indiquons les hauteurs qu'on peut donner aux supports.

Les fig. 13, 14 offrent en plans et en élévations une construction vicieuse de piliers qui se voyaient au café Turc, Boulevard du Temple, à Paris. Originairement ces piliers ne devaient suppporter qu'un étage de bâtisse légères; mais après coup on les a chargés de trois autres étages; on voit fig. 14 l'effet qui en est résulté en élévation; les cercles non teintés et les cotes marquées sur le plan, fig. 13, indiquent de combien fut grande la déviation de ces supports.

L'objet de la figure 15 est de montrer qu'un support, même en fer, s'il est trop long, par conséquent trop faible pour soutenir le poids qu'il doit porter, il peut acquérir la force qui lui manque, si de distance en distance on lui donne des points d'appui comme ceux *d e*; alors la flexion n'aura pas lieu, et il acquerra d'autant plus de force que l'intervalle *ac*, *cd*, *db*, sera plus petit. Si le support est privé des points d'appui *c*, *d*, placés de chaque côté, la flexion sera comme *a*, *f*, *b*. La figure suivante obvie à cet inconvénient.

Fig. 15 à 18. *Support mobile en fonte de fer.*—C'est sous le rapport de l'usage, et non comme décoration, que nous envisageons ce support. Ses extrémités sont arrondies; il ne pourrait se soutenir de lui-

même s'il n'était pressé fortement à sa partie supérieure; toute sa force tient au renflement de son milieu et à ses quatre nervures qui se réunissent par des arcs de cercle, soit en plan soit en élévation. Ce support a de hauteur 5 mèt. 23 et 6 mèt, 55 c. compris son piédestal, non gravé; sa tige est terminée par une embase cylindrique de 0, 40 de largeur et 0,14 de diamètre; cette embase cylindrique pose essentiellement sur son coussinet et sans aucun encastrement ni aucune gorge. L'extrémité supérieure est terminée par une portion cylindrique de 0,40 de rayon et de 0,80 de largeur, disposée à gorge pour recevoir les câbles qu'il porte et qui sont susceptibles de s'allonger.

Fig. 19. Un support tel que celui dont cette figure donne le plan ne saurait se tenir de lui-même verticalement s'il avait une certaine élévation. En combinant sa même surface comme dans les fig. de *a* à *i* on augmenterait singulièrement sa force. Les figures fermées acquerront plus de force si, de distance en distance, tel que celles *f g*, on met des croisillons qui maintiendront les côtés.

De ces différentes bases de support, cette circulaire *i* mérite la préférence. Toutefois ces espèces de supports ne conviennent qu'à des constructions passagères ou de peu de consistance; dans des travaux de durée, et quand la charge à porter est plus considérable, on emploie des bois pleins, que l'on assemble comme l'indique la fig. *k* ou *i*.

La fig. 20, tirée de l'église Saint-Marc de Venise, n'a d'autre objet que de prouver que ce n'est pas de la grosseur de sa base que dépend la force de résistance d'un support, mais bien de la hauteur de son fût. Dans cet exemple les supports sont trapus, mais grêles néanmoins en apparence, vu l'énormité de la construction qu'ils tiennent comme suspendue en l'air. C'est une hardiesse qu'on peut admirer, mais non tenter d'imiter.

Nous allons donner quelques exemples tendant à prouver la nécessité de donner plus de grosseur au milieu des supports qu'à leurs extrémités. Le choix des matériaux est pour beaucoup dans les constructions.

Les fig. 21, 22 donnent la coupe et l'élévation d'une colonne de la salle des Caryatides du Louvre, laquelle se trouve lézardée au-dessus du premier tiers du fût. Nous dirons que cette colonne, d'un seul morceau, se trouve placée en délit; les autres colonnes, quoique dans la même circonstance, sont en très-bon état.

Le pilier 23 et 24 est encore une preuve que les supports s'altèrent plutôt vers leur milieu que vers le sommet; celui-ci vient d'être repris en sous-œuvre a l'endroit où la lézarde s'était formée (galerie du Palais-Royal, arcades intérieures).

PLANCHE XII.

Les fig. 1 à 5 sont données par Vitruve comme règles à suivre pour la diminution des colonnes. L'opinion de Vitruve à cet égard ayant été souvent citée comme exemple, nous la reproduisons avec nos observations. Les proportions données par cet auteur sont basées sur l'apparence des diamètres AB, CD, vus sur un angle AOB et COD, marqué sur l'arc EG, ce qui donne en effet l'intervalle *ab* plus petit que *dc*; mais l'ouverture d'angle ne doit pas se prendre sur un arc, mais bien sur une verticale telle que EF; à moins de faire partir l'arc des points *b′*, *d′*, ce qui donne *a′ b′* = *d′*, *c′*; la raison est que les objets que l'œil aperçoit ne se fixent jamais sur une surface courbe. Les deux circonférences sont sur une même verticale; le plan qui reçoit leurs images doit être aussi vertical; d'après ce précepte, l'apparence AB du cercle le plus éloigné est plus grand que le cercle le plus près de l'œil du spectateur : il n'est donc pas convenable d'augmenter le diamètre supérieur comme le recommande Vitruve, et comme l'indiquent les cotes des fig. 1 à 5. L'opération doit se faire suivant une verticale IH et GK dont les images *ih* et *gk*, sont de même hauteur proportionnelle. Les diamètres verticaux IH et GK restent les mêmes, ils sont dans le même plan : ainsi les apparences doivent être les mêmes; qu'importe en effet l'intervalle ou la hauteur de leurs proportions, puisqu'ils sont sur la même verticale : c'est le principe des lignes propor-

tionnelles. Si l'on avait à faire une colonne de 100 mètres de hauteur, son fût deviendrait presque parallèle et produirait un effet tel que les colonnes paraîtraient plus grosses en haut qu'en bas.

Fig. 6, 7. La fig. 6 donne le tracé d'une colonne dont les côtés sont parallèles ; son aspect paraît plus large en haut qu'en bas, effet qui est le même pour le pilastre fig. 7.

Fig. 8 à 11. Les Grecs, loin de grossir le diamètre supérieur de leurs colonnes, le diminuaient le plus possible. La colonne fig. 11, extraite du temple de Pæstum et qui appartient à une architecture rustique, aurait besoin d'une grande force vu sa situation, et elle montre le contraire, car le col en est très-dégagé. Si on examine le diamètre des colonnes 8, 9 et 10, de même hauteur, destinées à porter un entablement et un retour de fronton, on sera convaincu que les Grecs n'avaient point fixé de règles pour déterminer la hauteur des colonnes par rapport au diamètre. Les colonnes fig. 9, 8 et 10 de la pl. 11 offrent aussi une diminution très-prononcée ; ces dernières sont du beau temps de la Grèce. On voit donc que les colonnes et les pilastres reçoivent la même diminution par le haut, fig. 8 et 10.

Les fig. 12 à 20 font voir l'ajustement en plan des colonnes et des pilastres correspondants. Dans les angles rentrants, les pilastres, tels que celui fig. 17, ne peuvent avoir plus de saillie que ceux 15 et 16, à moins que la nécessité n'oblige à faire autrement : tous ces supports doivent avoir la même diminution que les colonnes qui leur correspondent. Il y a des cas où les pilastres ne doivent pas diminuer de retrait, c'est quand ils sont groupés comme à la fig. 21 ; mais ces avant-corps n'ont ni base ni chapiteau, et seulement un socle par le bas et une plinthe par le haut; ce n'est que quand les pilastres sont groupés autour d'un pilier, comme à la fig. 22, que leurs saillies peuvent recevoir une base et un chapiteau. Le cas où les pilastres peuvent rester parallèles est quand ils ne correspondent pas à des colonnes comme à la fig. 22 ; mais il vaut toujours mieux leur donner une diminution par le haut.

Lorsque les pilastres sont cannelés, ils ont toujours sept cannelures, fig. 23 ; le dessin en est formé par des demi-cercles *c* ; souvent elles sont légèrement caves comme en *a* ; ces dernières ont l'avantage de pouvoir s'exécuter sur le profil comme en *d*. Quand on veut les faire en demi-cercle sur toutes les faces, on est forcé de mettre une baguette sur l'angle, ou tout autre dessin, comme on le voit fig. 24. Les rudentures *b b* placées dans les cannelures s'élèvent seulement jusqu'au tiers inférieur comme en *ab*, fig. 6 et 7.

Les cannelures ont pour but la décoration du fût de la colonne ou du pilastre, et en même temps elles donnent un aspect plus fort à la colonne. Plus on voit les colonnes de près et plus elles semblent diminuer de grosseur. Dans un dessin géométral, on trace le diamètre AB, fig. 25, égal au diamètre *ab*, par la raison que le spectateur se trouve supposé placé à l'infini ; mais dans un dessin perspectif, où le spectateur est supposé placé en O, il ne peut apercevoir que l'arc limité par la corde *cd* ; et si le spectateur est placé en *o* il ne verra que la portion *ef*.

La fig. 26 donne un exemple de la forme et de l'emploi de piliers et colonnes appartenant à l'architecture du moyen-âge, autrement dit à l'architecture romane, et à celle ogivale qui lui succéda. Il montre combien peu est observé le principe d'unité dans les supports, puisque en regard comme à côté les uns des autres, et dans un même édifice, on trouve l'énorme et courte colonne cylindrique *a*, le massif pilier *b c* flanqué de petites colonnettes pour en dissimuler la lourdeur, les colonnes frêles et sans fin *f* qui soutiennent les ars-doubleaux et se lient aux nervures de la voûte, les colonnes roseaux des tribunes supérieures, et les colonnes *e* formant les séparations des vitraux. Les colonnes *c* prennent leur point d'appui sur le tailloir du chapiteau de la colonne inférieure; les colonnes *d*, *e*, portent sur des arcades sans qu'il en résulte de porte-à-faux. En cela l'architecture gothique a respecté le grand principe des anciens; mais le chapiteau porte la retombée des arcades, laquelle excède toujours le diamètre de la colonne. Les petits plans font voir la variété qui existe entre eux; les piliers *a*, *b* sont en regard l'un de l'autre; les piliers *g*, *h* sont engagés dans le mur et forment pilastre, ils correspondent aux colonnes *c* à *f*; les piliers *i* et *k* sont dans le prolongement des derniers.

Fig. 27 28. Les colonnes superposées, fig. 28, diminuent de diamètre comme les murs d'épaisseur, à mesure qu'ils s'élèvent du sol, et cette diminution doit être de 3 à 4 millim., au moins par mètre, seulement pour les murs : le fuit ne s'observe que sur la face extérieure ; la face intérieure monte à-plomb, mais subit des retraites à chaque étage, comme l'indique la fig. 27.— Pour trouver la proportion d'un mur, il faut commencer par reconnaître que l'épaisseur qu'il convient de lui donner au sommet soit l'épaisseur convenable de 0,500 ; à un tel mur, qui aurait 10 mèt. de hauteur et 0,500 d'épaisseur au sommet on ajouterait 0,40 pour le fuit d'une face, ce qui donnerait pour épaisseur du mur à la base, 0,580 et 600 pour l'épaisseur des fondations, après avoir augmenté leur empatement de 0,20.

Fig. 28. *Des ordres élevés les uns au-dessus des autres.*—Les colonnes doivent toujours se poser les unes au-dessus des autres et se disposent toujours de telle sorte que les axes des colonnes se trouvent tous dans une même verticale. L'ordre supérieur doit être plus faible que l'ordre inférieur, c'est-à-dire que le Dorique doit porter l'Ionique, l'Ionique, le Corinthien. Quant à l'espacement des colonnes cela tient à la distribution soit du rez-de-chaussée, soit du premier étage (voir pl. 29). Les colonnes du rez-de-chaussée peuvent être sans piédestal et en avoir un à l'ordre supérieur. Le piédestal peut profiter comme *a*, *b*, à-plomb de la base de la colonne, sans craindre le porte-à faux de la saillie des moulures ; il est moins convenable de le faire comme *c*, *d*, à-plomb du fût de la colonne, comme cela se voit sur certains monuments antiques. Pl. 1.

Fig. 29. Les pilastres d'angle qui forment l'encoignure d'un mur sont souvent remplacés par des pierres saillantes dont la forme est très-variée. La fig. 29 donne plusieurs exemples de ces joints ou bossages.

Il n'entre pas dans le plan de cet ouvrage de donner la figure de toutes les espèces de colonnes et supports qui existent en dehors des ordres réguliers : leur nombre est fort considérable ; nous signalerons seulement les suivantes à cause de leur mérite comme production de l'art et du fréquent emploi qu'on en peut faire.

La fig. 30 est une colonne monumentale destinée à perpétuer un souvenir glorieux.

La fig. 31 est ce qu'on nomme colonne bellique ; elle a la forme d'un canon, et souvent c'est le canon lui-même dressé sur la culasse qui sert de support.

Dans la fig. 32 on voit un exemple de ces colonnes polychrômes, c'est-à-dire en marbre de diverses couleurs, imaginées par les architectes italiens du seizième siècle, et dont Philibert Delorme a laissé un beau souvenir au pavillon du milieu du château des Tuileries. La colonne ici figurée est formée de tambours superposés, tantôt circulaires, liés par des bandeaux et ornés de sculptures, tantôt quadrangulaires, tantôt en bossage, tantôt en retraite, tantôt cannelés ; elle présente dans son ensemble le type Ionique revêtu de la plus grande richesse de l'art et de la matière. On nomme aussi bandelées ces espèces de colonnes.

La colonne rostrale, fig. 33, en fonte de fer, est creuse à l'intérieur, pour laisser passage aux tuyaux qui servent à l'éclairage.

Fig. 34, 35, 36. Nous terminons cette longue série de colonnes et supports par trois exemples de colonnes et pilastres, choisis parmi les productions du seizième siècle en Italie, alors que les artistes croyaient ne pouvoir jamais étaler trop de luxe dans l'ornementation de leurs ouvrages ; alors que, aussi, le goût et la science rivalisaient pour créer des œuvres méritoires.

PLANCHE XIII.

Caryatides, Télamons, Atlantes, Termes, Gaînes, Hermès.

La plupart des figures gravées sur cette planche entrent directement ou indirectement dans la décoration des édifices ; sous ce rapport, elles appartiennent autant à l'architecture qu'à la sculpture. A l'occasion des Caryatides ou statues-colonnes du temple de Pandrose (pl. 6 et 9), nous avons signalé les caractères obligés de ces espèces de supports. Ici, sous les n°s 1, 3, nous donnons deux caryatides qui

existent à Rome : peut-être sont-elles l'œuvre des Grecs, quoique conçues dans un système différent de celui qui a dirigé l'artiste grec. En comparant entre elles ces caryatides, on reconnaîtra combien est préférable l'immobilité absolue imprimée à la première, à ce mouvement, à cette action complexe des dernières, dont la fonction est la même, celle de soutenir un entablement ; ce n'est point ainsi que J. Goujon , architecte et sculpteur tout à-la-fois, a interprété à sa tribune du Louvre l'intention des inventeurs de ces gracieux supports. (Voir pl. 9.)

Les Canéphores, fig. 2, 4, que caractérisent leurs bras élevés au-dessus de leur tête pour appartenir à ces jeunes filles et à ces jeunes garçons portant des corbeilles renfermant des offrandes, ont été abusivement considérés comme des statues-colonnes, quand on les a employés dans ces derniers siècles à la décoration d'un monument construit exprès pour les utiliser. Il ne faut donc pas voir en elles des statues-colonnes originaires, mais de véritables Canéphores.

Fig. 5. Quant au Faune porteur, ici figuré, et qui est tiré du musée du Louvre, il ne laisse aucun doute sur l'objet auquel il fut destiné originairement; aussi, à la Villa Albani, était-il employé, avec trois autres semblables, à soutenir une grande vasque.

Outre ces exemples de figures humaines, employées à supporter des membres plus ou moins considérables d'architecture, nous aurions pu donner une statue d'Atlante ou figure Persique; mais la fonction de ces figures-hommes étant la même que celle des Caryatides-femmes, nous avons pensé qu'il nous suffisait d'avoir posé le principe applicable à l'un comme à l'autre de ces simulacres de colonnes. Voir pl. 9, fig. 6, et pl. 1 *bis*, fig. 29, d'autres exemples de figures humaines employées comme supports.

Les fig. 6, 7, 8, sont des Termes dont la forme, moitié humaine, moitié semblable à un obélisque renversé, rappelle ces anciens Hermès champêtres qui, fichés en terre, fixaient les limites des propriétés rurales; ces derniers étaient sans bras; le plus souvent ils consistaient en un pieu ou une pierre équarrie en forme de gaîne. Les modernes ont souvent placé sur des Termes le buste de personnages célèbres. Cet usage est-il à approuver ou à blâmer? Si on l'admet, la gaîne sur laquelle reposera le buste-portrait aura ses côtés parallèles , comme *b* fig. 8; que ces gaînes soient ou pour des portraits de grands personnages ou pour des figures de fantaisie, la hauteur à leur donner sera de huit fois le diamètre de la tête, y compris le buste; lorsque le terme est un support tel que *a* et que la tête est une figure de caprice, le terme diminue de haut en bas.

Dans ces différents cas, il faut s'attacher à donner à ces figures en gaîne des poses simples, un contour presque cylindrique, et une attitude calme, afin qu'elles s'accordent parfaitement avec l'idée de solidité, de stabilité, que doivent présenter de semblables supports. Quand les artistes les ont considérés comme de simples objets de décoration, ils ont donné cours à leur imagination. Peu-à-peu le type primitif a disparu et a fini par être méconnaissable : témoin ces Termes en forme de gaîne, n'ayant d'humain que la tête ; et ces demi-figures dont le corps se termine également en gaîne ; comme aussi ces figures nues ou habillées en partie et surmontées d'un chapiteau, dont les ruines de Pompeï nous ont donné de nombreux exemples, tant en terre cuite peinte qu'en peinture décorative.

Les Caryatides antiques, hommes et femmes, les plus remarquables qui soient arrivées à notre connaissance, sont celles du temple de Pandrose à Athènes, dont il existe des imitations ou inspirations exécutées à Rome du temps de César par des statuaires grecs ; les figures colossales (8 mètres de hauteur) des deux sexes trouvées en 1823 dans les ruines du temple de Jupiter Olympien à Agrigente, où elles avaient servi alternativement de support à l'intérieur de l'édifice; voir pl. 1 *bis*. Citons encore ces Atlantes ou Caryatides, d'un genre mixte, qui existent à Salonique, et dont à Bordeaux il y avait des analogues qu'on nommait *Tuteles*. Ces figures, de haut relief, étaient appuyées de deux côtés à des piliers élevés sur des colonnes. Comme les piliers y supportaient les architraves, tandis que les têtes des figures n'étaient qu'adossées aux moulures des chapiteaux des piliers , elles ne faisaient ainsi fonction ni d'At-

lantes nécessaires comme supports, ni de statues isolées purement décoratives. Ce motif a été imité dans la décoration de la nouvelle salle de concert du théâtre de Berlin. Dans les applications modernes, selon les circonstances, ces sortes de figures ont reçu des caractères divers, soit grave, soit gai, soit pieux, soit mondain, soit militaire. Un devant d'autel, un baldaquin, une tribune d'église, appellent d'autres figures qu'une cheminée qu'une loge de musiciens ou la décoration d'une salle de bal, d'escrime, d'équitation ou de théâtre.

PLANCHES XIV ET XV.

Architecture rustique.

Les planches 14, 15, présentent une série des constructions les plus fréquemment employées dans l'ornementation des jardins. Cette série, toute restreinte, tout incomplète qu'elle est ici, suffira pour donner une idée de la variété et du caractère que comporte la partie décorative des jardins d'agrément. De tout temps, l'art de composer et d'orner les jardins a fait partie du domaine de l'architecte, à cause de ses nombreux rapports avec l'architecture, à cause du caractère qu'un jardin doit avoir en raison de la destination de l'édifice auquel il se rattache, car cet édifice peut être un palais, un hôtel fastueux, une maison de plaisance, une simple habitation champêtre. Au seizième siècle, Palladio, Scamozzi et autres architectes célèbres, ont consigné dans leurs ouvrages des modèles de cette partie importante de leur art. Depuis eux on a beaucoup écrit sur les jardins d'Italie, devenus le type privilégié chez toutes les nations de l'Europe, jusqu'à ce que les Anglais, par leurs magnifiques parcs, aient montré aux nations modernes un type plus en harmonie avec les lois de la nature.

Deux systèmes de composition sont donc en présence : l'un procède par lignes régulières et par formes ou plans symétriques ; l'autre consiste en lignes irrégulières et n'admet ni correspondance ou répétition des mêmes formes, ni symétrie dans les plans.

Le premier date de l'antiquité la plus reculée et s'est perpétué jusqu'à nos jours ; le second, qui pourrait n'être pas moins ancien puisqu'il est originaire de la Chine, ne date en Europe que du commencement du dix-huitième siècle.

Quant à l'application, l'un convient principalement aux jardins princiers, livrés à la promenade d'un public nombreux, comme sont le jardin des Tuileries, le parc du château de Versailles, plantés par Lenôtre pour accompagner noblement ces deux demeures royales ; l'autre ne saurait être employé plus à-propos qu'auprès de ces châteaux ou maisons splendides qu'entoure un paysage varié et accidenté avec lequel il se met en rapport. En Angleterre, le célèbre Kent a montré tout le parti qu'on pouvait tirer de l'alliance de ces deux systèmes opposés, en combinant avec art les données symétriques des jardins d'Italie avec les formes pittoresques et sinueuses de la nature.

Notre objet n'est point d'enseigner la théorie des jardins, elle est trop étendue pour trouver place ici[1] ; il nous suffira de donner quelques exemples des fabriques pittoresques admises dans leur décoration.

La figure 1 donne le plan d'un jardin régulier disposé en face de l'habitation du maître ; de grandes allées rectilignes, une pelouse, un bassin, entourés de treilles, de charmilles ; des salles de verdure disposées avec art dans un cadre décrivant un vaste parallélogramme ; tels sont les principaux éléments de cette composition, donnée seulement en vue d'indiquer ce qu'on entend par jardin d'apparat, autrement dit jardin paré.

[1] Cette théorie embrasse une multitude de connaissances telles que celles qui ont rapport à la nature du sol et aux arbres et plantes qu'il peut recevoir, à la forme, aux besoins des végétaux en particulier, à l'influence des saisons, des expositions, afin de donner à chaque végétal la place qui convient à son bien-être et à l'effet qu'il est appelé à produire ; elle exige en outre que celui qui la met en pratique ait le sentiment du beau, le génie nécessaire pour inventer, du goût pour disposer et embellir, en un mot qu'il soit agronome et artiste paysagiste.

La figure 2 est un de ces jardins, dits anglais, dont le désordre est une des principales beautés. Établis sur une vaste échelle, ces jardins ont un mérite incontestable, surtout lorsque leur clôture étant de larges fossés garnis de verdure, ils ne font qu'un avec la campagne voisine; alors un jardin est pour l'œil une campagne sans limite, un paysage où l'art et la nature, se prêtant un mutuel secours, confondent en un même tout des sites variés appartenant à divers. Alors on peut tirer avantage du contraste des collines et des vallons, de la beauté des pentes douces, du jeu de la lumière et de l'ombre, des lois de la perspective pour procurer des échappées de vue délicieuses ou ménager aux promeneurs d'agréables surprises. Dans de semblables créations, le ruisseau coule paisible, tantôt se cache dans des touffes d'arbres, tantôt reparaît décrivant des sinuosités gracieuses qui semblent provenir de la pente naturelle du terrain. Les canaux, les cascades à degrés de marbre, les bassins en forme de miroir, les jets d'eau, gerbes, roseaux et autres, qui siéent si bien aux jardins réguliers, ne sauraient trouver grâce dans ces jardins pittoresques, pas plus que les parterres chantournés, les bosquets découpés en pompons, les arbres et les haies taillés de cent façons bizarres, dont on a souvent abusé dans des compositions de haut style.

Fig. 3. Palissade formée d'arbres plantés près-à-près et dont les branches sont taillées de manière à ce que leur verdure forme mur, soit pour dissimuler une irrégularité de terrain, soit pour masquer la vue d'un lieu qu'on veut cacher, soit pour former limite.

Fig. 4. Charmille ou palissade formée de petits charmes dont les branches s'enlacent depuis le bas jusqu'au haut du tronc, afin de former un mur impénétrable à la vue. La serpe donne à ces murs de verdure une forme et une propreté qui les rend propres à servir d'enclos à des bosquets privilégiés, à tapisser des maçonneries, à border des contre-allées, à unir ou précéder des avenues d'arbres de haute futaie, etc., etc.

Fig. 5. Palissade taillée en arcades avec pompon ménagé au faîte à l'aplomb de chaque tronc d'arbre formant pilier dans cette architecture rustique. Tiré de Trianon.

Fig. 6. Palissade formant arcades au travers desquelles on en aperçoit une autre, pleine et bordant une contre-allée derrière laquelle est un bois de haute futaie.

Fig. 7. Palissade de la salle des antiques du jardin de Trianon, où chaque arcade est décorée d'un buste en marbre blanc, porté par un scabellon.

Fig. 8. Charmille et ifs de verdure; un banc y est adossé. Tiré d'un jardin du dessin de Leblond, artiste d'une réputation méritée.

Fig. 9. Allée bordée d'arcades en charmilles, ayant chacune, à leur milieu, un petit if, et, à leur point de rencontre d'arc, un pompon ou boule à deux étages. Exécuté à Marly sur les dessins de J. H. Mansard.

Fig. 10. Niche en charmille, protégeant un banc de repos; du dessin de Leblond.

Fig. 11. Piédestal, dé, vase, découpés dans un massif d'arbustes.

Fig. 12. Charmille bordant un bois de haute futaie.

Fig. 13 et 14. Dans les parcs et jardins soignés, c'est-à-dire à la Lenôtre, les pentes naturelles du terrain sont nivelées, forment des terrasses dont les extrémités, limitées par l'architecte, se terminent en balustrades, en escaliers flanqués de murs de soutenement. Des deux exemples de ces sortes d'ajustements, offerts sur cette planche, celui fig. 13 est remarquable par son grand caractère; l'autre, fig. 14, dominé par une fabrique de haut style qu'accompagnent des treilles pittoresques, est susceptible d'un grand effet s'il est convenablement accompagné.

Les figures 15 à 19 sont des motifs variés de treillages, ouvrages faits d'échalas dressés et aplanis qu'on lie entre eux avec du fil de fer. et dont on forme des portes, des balustrades, des treilles, et jusqu'à des berceaux, soit en forme de voûte, soit en forme de plafond, et des cabinets de verdure à l'aide de plantes grimpantes, de ceps de vigne, etc., etc.

Ce genre de construction, aujourd'hui un peu délaissé, est originaire des pays où l'ardeur du soleil commande un abri aéré : les peintures de Pompeï offrent plus d'un exemple de treilles sous lesquelles des convives se livrent aux plaisirs de la table. Une des plus belles constructions de l'espèce vient d'être détruite ; elle existait au Palais-Bourbon ; les colonnes en étaient d'un ordre Ionique moderne ; leur fût était cannelé et les cannelures ornées; les bases et chapiteaux portaient leurs moulures ; ces derniers avaient deux volutes sur chaque face et étaient richement décorés, ainsi que les plafonds ornés de caissons et de feuilles d'ornement.

Fig. 20 à 36. Fabriques pittoresques, siéges, tables, balançoires, jeux de bague, jeux gymnastiques, etc., etc., propres à rendre agréables et variées les différentes parties d'un parc et à ménager des lieux de retraite, d'amusement ou d'étude, ou à satisfaire à des besoins agricoles. Dans le paysage naturel, comme dans le paysage d'imitation, les fabriques jouent un rôle important, que ces fabriques soient d'architecture régulière et noble, ou des ruines de vieux manoirs, ou des chaumières rustiques, ou de simples cabanes. Chacun sait le parti que les peintres tirent de ces sortes d'accessoires dans leurs tableaux d'histoire, de marine, de paysage ; et les architectes jardinistes, dans la composition de leurs parcs et jardins de luxe ou même de pur agrément. Comme point de vue, une fabrique rompt l'uniformité d'un paysage, lui imprime un cachet, contribue à son agrément ; placée à propos dans un fond bas ou sur une hauteur, dans un lieu mystérieux ou sur un point culminant ou en vedette, elle peut produire l'effet le plus aimable, le plus inattendu, le plus pittoresque.

Dans un parc soigné, toute espèce d'architecture, depuis le temple grec jusqu'à la pagode chinoise, depuis le châlet Suisse, le kiosque turc jusqu'à la tente arabe, tout peut trouver sa place, mais c'est à l'art à lui créer, à lui assigner cette place. L'excellence d'une fabrique est dans son caractère, lequel doit être celui qui lui est particulier, eu égard au souvenir national dont il est un reflet. L'afféterie, les détails minutieux sont ennemis du style, du cachet qui doit distinguer l'ensemble de ces créations.

Il est des fabriques qui ont une destination spéciale : tels sont le cottage ou ferme élégante, la maison de chasse, le moulin, la serre-chaude, la glacière, la volière, le colombier, etc., etc., qui veulent avoir leur physionomie propre exprimée avec art, être distribués dans la composition du parc selon les convenances pittoresques et les commodités de l'usage. Mais tout cela doit converger vers l'habitation du maître, puisque c'est pour lui et par lui que ces créations auront été ordonnées.

Dans les jardins pittoresques, l'architecte dispose des fabriques dans le genre de celles 20 à 24 ; la fig. 25 convient à l'entrée d'une forêt, comme le bâtiment fig. 36 convient à un jardin symétrique ; il est accompagné de grands arbres qui offrent un lieu de repos dans les grandes chaleurs. Une ruine isolée ou ombragée par un groupe d'arbres, un ermitage, un temple, sont des objets convenables à la décoration des grands jardins.

La fig. 20. Hutte ou loge construite en bois, en terre, en paille, abritée et protégée par un arbre : celle que nous offrons est une cabane de charbonnier.

Fig. 21. Pavillon rustique, de forme octogone pour un jardin champêtre. Au pourtour, en dehors, règne un portique formé de troncs d'arbres debout, supportant un toit incliné, très-saillant, afin de donner beaucoup d'ombrage en temps de soleil et beaucoup d'abri en temps de pluie. L'intérieur pourrait être une salle de bal ou une salle de billard.

Fig. 22. Maison de paysan. Sa destination peut être une laiterie, une bergerie, etc. Fig. 23 et 24, ermitages. Les ermitages, ainsi que les grottes, sont moins destinés à être habités qu'à faire jouir pendant quelques instants du repos et de la solitude ; l'un et l'autre exigent une situation cachée ; les forêts, les montagnes inspirent le recueillement et la méditation ; ils rappellent ces temps où l'homme pieux abandonnait le monde et trouvait le paradis terrestre dans le désert.

Fig. 25. Habitation de Sibérie ; des troncs d'arbres placés les uns sur les autres, entaillés dans les

angles, pour que les retours réunis se maintiennent mutuellement ; plusieurs jeunes arbres possédant le sens de la longueur, tenant lieu de faîtage et de petit chevron. Les pièces de bois sont maintenues par des chevilles de bois ; la couverture en paille, couverte de mousse, remplit les interstices et bouche le passage de l'air, Les habitations simples qui se construisent chez les différents peuples sont si nombreuses et si variées de forme, qu'il nous faudrait plusieurs planches pour reproduire quelques-unes des plus curieuses ; nous nous bornons à la fig. 25.

Fig. 26 est la vue d'une fraction de jardin à l'anglaise, à l'aide de laquelle on peut se faire une idée de la disposition qu'il convient de donner à ces sortes de jardins pour y mettre à leur place naturelle les principales fabriques qui doivent les embellir. Comme la figure parle assez d'elle-même pour se passer de description minutieuse, nous ferons seulement remarquer la position qu'occupent les fabriques qui y figurent. Aux deux extrémités du pont rustique *e* sont le kiosque *a* et la volière *b*. Sous le pont est une barque *c* dans le goût chinois où des musiciens exécutent un concert, à couvert sous une tente. La cabane *d* est celle du cygne qui se promène sur le lac limpide. Les bords du lac sont garnis de haies et de treillages, de marches et de cales pour descendre : le tout est entouré ou accompagné d'arbres, de rochers, de verdure ; l'horizon est terminé par des montagnes.

Les fig. 27, 28 sont l'élévation et la place d'un appareil gymnastique dont l'introduction dans les jardins est devenue une mode, nous allions dire une nécessité, depuis que dans l'éducation physique de la jeunesse les exercices du corps sont particulièrement recommandés.

Les fig. 29, 30, 31 ont le même but que les deux précédentes, de servir à l'amusement et au développement des facultés de l'enfance. La bascule, le jeu de bague, la balançoire ont plus d'une fois diverti de grandes personnes.

Sous les fig. 32, 33, 34, 35 nous donnons des exemples de siéges, de tables de jardins pittoresques. Plus ces sortes de meubles paraissent une création de la nature, plus ils plaisent à l'esprit. La main de l'homme n'y doit paraître que le moins possible.

Par la fig. 36, qui représente une salle de concert ou de bal d'une architecture régulière, nous terminons une série d'objets propres à la décoration des jardins. Toute restreinte que soit cette série, elle donnera au moins une idée des éléments dont l'artiste peut disposer pour embellir un paysage qu'il aura créé.

PLANCHE XVI.

Application des ordres d'architecture aux bâtiments civils. Combinaisons verticales et horizontales des Colonnes, Pilastres, Portes et Fenêtres, Arcades, Niches, etc., etc.

Dans l'antiquité, les ordres d'architecture s'appliquaient aux seuls édifices sacrés ou purement nationaux ; leur emploi à des édifices privés était regardé, en Grèce, comme une profanation. Chez les Romains, ce rigorisme s'amoindrit. Le temple à la Divinité, le palais du prince, puis les monuments d'utilité publique jouirent successivement, mais sans partage, de la prérogative d'une richesse architecturale que nul grand de l'État n'aurait osé afficher. Ce n'est qu'au déclin de la République, lorsque le luxe particulier rivalisa avec la magnificence des dignitaires, que les colonnes entrèrent dans la décoration des habitations particulières ; encore était-ce à l'intérieur plus qu'à l'extérieur des bâtiments. Le même respect pour le type solennel de la majesté et de la puissance régna en Italie jusqu'au temps des Médicis. Palladio, le premier, franchit la barrière qui limitait l'architecture aux seuls monuments. Cet habile architecte a montré que la décoration des temples, des thermes, des théâtres, pouvait être appliquée avec goût aux maisons ou habitations particulières, et qu'à l'aide des moyens que fournit l'architecture antique, on pouvait grandir, en apparence, une petite superficie, ennoblir une façade, donner même l'aspect d'un palais à une maison bourgeoise. Scamozzi, Vignole, B. Peruzzi, P. Ligorio, et autres archi-

tectes italiens ont marché sur les traces de Palladio, ou imité son exemple. En Angleterre, Inigo-Iones, en France, en Allemagne, en Russie, les plus célèbres architectes le copièrent ou le traduisirent plus ou moins librement; néanmoins en France, les ordres de Vignole ont été suivis de préférence, mais appliqués trop souvent à des formes compliquées et surchargées d'ornements parasites.

Les motifs de façades réunis sur cette planche sont empruntés en grande partie à l'Italie moderne; ceux qu'on peut considérer comme d'architecture française en occupent le bas. Partout, les ordres, ou leurs parties principales, sont appelés à enrichir et à varier le style de ces compositions, et à leur donner un cachet original. Des cinq séries de façades offertes ici, celle *a b* présente des motifs où trois salles principales occupent chaque étage; celle *c d* cinq autres motifs où une vaste pièce occupe tout le bel étage; celle *e f* présente des variantes de portiques ou baies cintrées; celle *g h* des combinaisons d'arcades, de niches superposées; celle *i k* enfin, offre cinq façades de maisons françaises à trois étages, dans le goût simple et gracieux en faveur dans le siècle dernier, lequel vient d'être délaissé et remplacé par un style d'une richesse d'ornementation qui transforme une façade d'habitation particulière, et même d'une maison à loyer et à boutique, en une espèce de reliquaire d'orfévrerie. Ces nouvelles créations offrent parfois d'heureuses applications des mâles beautés de l'architecture grecque, de la finesse, de la grâce, de la richesse de détails, de l'architecture de la renaissance et de l'aimable négligence de l'architecture de Pompeï, avec l'ampleur, et la richesse de composition de l'architecture romaine antique. Les architectes n'ayant que de rares occasions de produire leur talent sur des édifices nationaux, force leur est de mettre à profit celles offertes par des particuliers, de montrer au grand jour ce dont ils sont capables. C'est dans les capitales de l'Europe, à Paris principalement, qu'on peut se faire une idée de l'émulation qui règne parmi les artistes, et à quel point l'architecture civile varie ses créations sans sortir du caractère qui lui est propre.

Le caractère, la solidité d'une façade de maison dépendent non-seulement de la largeur, de l'épaisseur, du genre de construction des trumeaux, de la répartition des vides et des pleins, de la hauteur de la bâtisse, de la répartition des étages dans cette hauteur, mais aussi de l'emploi des formes et des ornements empruntés à l'architecture classique et à la sculpture monumentale. L'étude de notre pl. 16 dévoilera les principes généraux de ces sortes de compositions. On y verra que la masse d'une façade de maison est donnée par la distribution du plan autant que par la hauteur donnée à l'élévation; que les murs de refend commandent la largeur des trumeaux et leur espacement; par conséquent, la place des pilastres ou des colonnes à l'extérieur, aussi bien que celle des baies, portes et fenêtres, comme des niches décoratives, qui ne sont à bien dire que des baies feintes. On y verra toujours le plein sur le plein, le vide sur le vide, le plein l'emporter en largeur sur le vide : ainsi le veut la solidité, et aussi le goût, organe du sentiment du bien et du mal dont la nature nous a gratifiés. Le juste rapport des pleins avec les vides est un des premiers mérites de toute composition architecturale; ce rapport contribue plus qu'on ne pense à l'harmonie des masses et à l'effet des formes employées par l'art. C'est de lui que résulte évidemment la sensation agréable ou pénible que produisent la légèreté ou la lourdeur, la force ou la faiblesse. Ces qualités harmoniques ne sont pas toujours faciles à procurer à un édifice, car sa destination commande sa distribution intérieure, et sa distribution intérieure commande les percées de ses façades. A combien de sujétions, de calculs n'entraîne pas la satisfaction des milles besoins de la vie, des localités ingrates, des habitudes routinières, ou des usages spéciaux à tel pays, à telle nation! Quel art ne faut-il pas pour vaincre de telles difficultés sans que l'œuvre perde sensiblement du mérite que son auteur lui aurait immanquablement procuré s'il eût pu donner un libre cours à son génie! Il découle de ce qui précède, que la théorie des pleins et des vides ne saurait reposer sur des règles invariables. Bornons-nous donc à établir un principe large. Ce principe consiste à ne pas donner au vide une mesure supérieure à celle du plein, à donner au moins aux trumeaux la largeur de la fenêtre; ce qui excédera

cette mesure pour le trumeau, serait-ce un quart, un tiers, moitié, ne sera jamais trop. Il n'y a personne qui n'ait remarqué, dans les palais et les maisons du midi de l'Europe, combien sont favorables à l'effet des grandes masses, de larges trumeaux et de petits, ou du moins de modiques ouvertures de fenêtres et quelle grandeur de caractère résulte de ces rapports. La cause du charme répandu sur les édifices de l'Italie au XVIe siècle est facile à indiquer. Nous la trouvons 1° dans un aspect de solidité énergique; 2° dans leurs imitations et dans l'emploi des ordres, en colonnes ou en pilastres, à l'ornementation des larges trumeaux; 3° dans la richesse des chambranles des fenêtres, richesse qui contribue si puissamment à leur effet sur les corps pleins et larges, au milieu desquels ils sont appelés à briller; 4° dans cet entablement qui couronne le sommet de l'édifice, où le plein l'emporte de beaucoup sur le vide.

PLANCHES XVII ET XVIII.

Portes et Fenêtres.

Les ouvertures qui servent à l'entrée et à la sortie d'un lieu s'appellent portes, et celles qui donnent accès au jour extérieur dans un lieu fermé se nomment fenêtres. A l'occasion de la planche 16, nous avons traité la question des proportions et de la répartition de ces diverses baies dans les façades des édifices; ici nous toucherons ce qui se rapporte à leur forme et à leur décoration dans les temps antiques comme dans les temps modernes. Ce qui a rapport aux portes de villes, aux portes triomphales ou arcs de triomphe, a été exposé à l'occasion des planches 7 et 8.

Les portes primitives ayant pris leur forme sur la stature de l'homme, elles furent généralement quadrangulaires et d'une hauteur double au moins de leur largeur. En bois ou en pierre, le linteau, d'un seul morceau placé horizontalement, reposait sur deux jambages perpendiculaires ou piédroits. Le cintre, né aussi de la pratique de la charpente, a dû suivre de près l'emploi de la plate-bande, lorsque la nature, l'importance des édifices, les matériaux dont on disposait exigeaient un certain degré de connaissances pratiques dans l'art de bâtir. Les temples, les palais de la Grèce et de Rome nous offrent des exemples superbes de portes de forme quadrangulaire comme aussi de forme cintrée.

Vitruve, en ce qui concerne l'ordonnance des portes, s'est borné à celles des temples; il reconnaît trois caractères à ces sortes de compositions architecturales : le Dorique, l'Ionique et l'Atticurge. Ces portes diffèrent peu sous le rapport des proportions, mais elles se distinguent chacune par les profils, les encadrements, les couronnements, qui sont plus ou moins graves, simples ou élégants selon le caractère de l'ordre avec lequel elles doivent s'accorder. Ainsi, selon cet auteur, la porte Dorique aura ses montants et son linteau formés d'un bandeau très-simple; la porte Ionique aura ces deux parties plus nombreuses en moulures, et elle aura un couronnement; la porte Atticurge participera presque en tout de la précédente; seulement ses montants seront un peu inclinés, autrement dit, elle aura son linteau moins long que son seuil.

Relativement aux portes des ordres classiques enseignés par les maîtres du seizième siècle, voici la moyenne de leurs prescriptions : la porte Toscane, en plein cintre, veut avoir en hauteur deux fois sa largeur; la même, à plate-bande, douze parties en largeur, vingt-trois parties en hauteur; la porte Dorique, à plein cintre, veut en hauteur un sixième de plus que deux fois sa largeur; la même, à plate-bande, sa largeur est à sa hauteur comme douze à vingt-quatre; la porte Ionique, à plein ceintre, veut de hauteur deux fois et un quart sa largeur; à plate-bande, sa hauteur est d'un douzième de plus que deux fois sa largeur; la porte Corinthienne, à plein cintre, veut pour hauteur deux fois et demie sa largeur; à plate-bande, sa hauteur est de vingt-six parties quand sa largeur est de douze parties; la porte Composite, en plein cintre, veut avoir de hauteur deux fois et un tiers de sa largeur; à plate-bande, vingt-cinq parties et

demie, et toujours, comme les autres, douze parties en largeur. Comme on voit, cette théorie a pour base la graduation affectée aux ordres, dont le caractère est la conséquence des mesures principales en même temps que de leurs rapports mutuels.

Les fenêtres, nommées aussi croisées, de la forme de croix donnée au montant et à la traverse qui les divisaient dans l'architecture civile et religieuse du moyen-âge, sont, de toutes les parties d'un édifice, celles qui peuvent éprouver le plus de variété soit à cause de la diversité des besoins usuels, soit à cause de la différence des climats qui modifient nécessairement leur forme, leurs proportions, leur espacement dans les murs des façades, et commandent à leur tour le caractère à donner à la décoration des édifices. Quoi qu'il en soit de ces sujétions d'usage et de besoin qui s'opposent à la fixation de règles obligatoires, les fenêtres peuvent recevoir, en théorie, des rapports de proportion et de décoration tels que le goût des divers peuples puisse s'imposer la loi de s'en rapprocher le plus possible. Ces rapports sont fixés en partie par les exemples rassemblés sur la planche 18, où sont figurées les espèces de fenêtres le plus en usage.

Quant aux niches employées dans la décoration des façades des édifices, elles épousent naturellement la forme et le caractère des baies au milieu desquelles elles se trouvent appelées à figurer : nous ne saurions donc faire autre chose que d'offrir ici aux élèves quelques exemples des diverses combinaisons de ces sortes d'ouvertures.

Les niches n'ont pas seulement pour objet de contribuer à l'harmonie et à l'eurythmie des baies d'une façade, elles sont un puissant moyen, par le choix des figures, statues ou bustes qu'on y place, de préciser la destination de l'édifice tout en contribuant à sa décoration. Ce principe établi, on doit considérer comme inachevées ou sans objet acceptable toute niche restée vide ou décorée seulement de statue insignifiante.

Passons en revue les portes et fenêtres et autres ouvertures que nous avons recueillies, afin de donner à connaître de leurs formes primitives chez les anciens peuples, et de joindre l'exemple au précepte pour ce qui tient aux beaux temps de l'architecture.

PLANCHE XVII.

La Fig. 1 offre une réunion de motifs de portes puisés aux sources les plus anciennes de l'antiquité grecque, étrusque, romaine, égyptienne, indienne, persane, et, aussi, du moyen-âge. La forme de chacune de ces portes, comme la nature de la construction, montrent que la solidité était la loi première, attendu le poids que ces bâtisses devaient supporter. Sous les lettres *a b c d e f* sont figurés les types premiers, types que les peuples de l'Asie-Mineure épurèrent lorsque l'art succéda à la routine. La construction de la porte *a* est formée de blocs de pierre disposés perpendiculairement pour les jambages, et horizontalement pour le linteau. Cette porte est pratiquée dans un mur formé de polygones irréguliers, non de cette irrégularité qui décèle ou l'ignorance ou un ouvrage fait à la hâte, mais d'une irrégularité raisonnée, et dont le but est de prévenir la ruine du mur par l'emboîtement des matériaux qui le composent. Cette espèce de construction est celle qu'on nomme cyclopéenne ou pélasgique. La porte *b* est à Assos; on y remarque une régularité d'appareil et une tendance au cintre qui sont le prélude à des constructions plus parfaites, ainsi que la porte *c* exécutée à Damas. La porte *d* est celle de l'antique citadelle d'Éphèse. Comme la précédente, elle n'est cintrée que dans son embrasure; ces exemples de cintres presque parfaits sont les plus anciens peut-être que la haute antiquité nous ait laissés. Les portes *e f* appartiennent aux temps les plus antiques de Cephalædis en Sicile; elles offrent ainsi les origines des chambranles et des pilastres appliqués à la décoration des ouvertures de baies. La porte *g* est un premier exemple de cintre et de pied-droits entourant une baie rectangulaire, comme la porte *h* est

un premier exemple de l'ogive appliquée à une porte de ville fortifiée; tous deux nous sont fournis par la porte extérieure et la porte intérieure d'Assos, ancienne ville de l'Asie-Mineure, aujourd'hui enterrée sous ses décombres. Voyez le plan *g''*. La porte pyramidale *i* a été ménagée dans la construction des murs antiques de Missolonghi. Les portes *k l* sont de construction comme celle *a*; leur linteau est d'un seul bloc, n'ayant pas moins de quatre mètres de long sur près de deux mètres d'épaisseur. On en voit de semblables à Alatry, à Mycène et ailleurs. La porte *m*, de forme ogivale, est d'une haute antiquité; on la voit à Arpino; elle n'appartient pas à l'architecture antique du Mexique. Presque tous les exemples de portes antiques comprises sous les lettres *a* à *n*, que nous venons de signaler comme étant de forme primitive, appartiennent à des murs d'enceinte de villes; elles sont par conséquent des ouvrages de fortification, des constructions destinées à résister à tous les genres de destruction; les siècles ont confirmé, sous ce rapport, l'habileté des peuples qui les ont construites.

Les exemples qui vont suivre ont un autre caractère : *o* est une voûte grecque de forme ogive, construite par assises horizontales disposées en encorbellement; *p* est la coupe d'un tombeau antique découvert en Étrurie, dans l'ancienne Cære (Agylla). En Sardaigne, au Mexique, il en existe de semblables. La coupe du tombeau *q* montre une construction de linteau incliné dans son couronnement particulier, où la voûte se compose de pierres inclinées comme le chevron d'un toit en charpente. Ce couronnement se trouve à l'entrée de la pyramide d'Égypte; la fig. *r* donne la forme de la couverture du passage de la grande pyramide d'Égypte; la voûte est formée par des pierres posées horizontalement et en encorbellement.

En Grèce, on trouve des voûtes antiques en berceau, avec archivoltes, appliquées à des ouvertures, témoin la fig. *s*. On en trouve aussi comme *t* en plein cintre construit par encorbellement, et, aussi, comme *u* en pierres taillées en forme de coin ou claveau. L'exemple *v* est tiré de l'architecture latine; celui *x* de l'architecture mauresque introduite en Espagne par ses fiers conquérants, et dont l'Alhambra offre un magnifique modèle. Dans ce palais, l'arc plein cintre se mêle à l'arc ogive trilobé. La fig *y* offre un spécimen d'arcade ou porte emprunté à l'architecture vénitienne du douzième au quinzième siècle, alors qu'elle était un composé de l'art arabe et de l'art lombard. Le portique *z* caractérise l'architecture allemande du moyen-âge, et celui *a''* l'architecture dite gothique à sa belle époque.

Fig. 2. Tracé des principales courbes terminant les baies de l'architecture du moyen-âge. Ces courbes sont *a* l'arc ogive primitif; *b* l'arc aigu dit en lancette; *c* l'arc aigu à tiers-point, en touchant les angles d'un triangle équilatéral; *d* ogive surhaussée, dont *e* est une des nombreuses variantes; *f* ogive surbaissée; *g* arc en accolade; *h* arc en anse de panier; enfin, *i* est le haut d'une baie rectangulaire dont les angles sont arrondis et qui marque le passage de transition du gothique à la renaissance (seizième siècle).

Fig. 3. Porte d'un temple indien, publiée ici non comme exemple d'une haute antiquité, mais pouvant donner une idée du caractère des formes usitées dans le pays.

Fig. 4 à 7. Fig. 4, Exemple de porte tiré du tombeau d'Atrée à Mycène. La fig. 5 est une porte de ville d'Arpino en Italie. Fig. 6. Porte d'un tombeau à Catane. Fig. 7. Porte de ville de Falerii. On en voit de pareilles à Volterre, Mycène et autres lieux.

Fig. 8 à 12 bis. La fig. 8 est une porte égyptienne, dont le type est invariable. (Voyez pl. 123.) Les portes fig. 9-10 sont tirées des ruines de Pompeï; elles appartiennent à des habitations privées, tandis que celle fig. 11 est grecque et monumentale; et celles fig. 12 et 12 *bis*, également monumentales, sont de l'architecture romaine antique.

Fig. 13, 14, 15. Fig. 13. Porte de ville à Pompeï. Fig. 14. Porte romaine au temps de la décadence de l'art. Fig. 15. Porte dans le style du cinquième au dixième siècle, dont la construction offre un mélange de briques et de matériaux de petit appareil.

Fig. 16. Porte dans le goût arabe, dont le cintre a la forme d'un fer à cheval tel qu'on en voit au Caire, en Espagne, etc.

Fig. 17. Porte mauresque terminée par l'arc ogive évasé reposant sur des colonnes grêles. La richesse de l'ornementation y est portée à l'extrême et présente une multiplicité de légendes, de triangles, de carrés superposés, mélangés d'arabesques en couleur qui donnent à cette architecture un caractère tout-à-fait original.

Fig. 18 à 37. Les ouvertures de l'architecture romane, byzantine, gothique, sont présentées âge par âge sous ces divers numéros. La fig. 18 offre deux combinaisons d'une porte romane, composée de deux arcades plein-cintre renfermées dans une plus grande et reposant sur une colonne centrale et sur deux autres colonnes engagées dans les pieds-droits. A l'un des motifs le grand arc repose sur des colonnes accouplées; à l'autre, il s'appuie sur le mur de flanc; la fig. 19 est une fenêtre ogivale dont l'arcade principale renferme deux arcades plus petites, ogivales aussi, lesquelles reposent, comme à la figure précédente, sur des colonnes dont celles des côtés sont engagées; une rose à jour occupe le cintre de la grande ogive. Ce système d'arrangement a régné pendant une longue période du moyen-âge, pour les baies des différentes espèces : la fig. 20 est une fenêtre du onzième siècle; la fig. 21 du douzième; les figures 22 et 22 *bis* du treizième siècle; la fig. 23 du seizième, appliquée aux églises; la fig. 24 du quinzième; la fig. 25, fenêtre d'habitation du seizième siècle; la fig. 26 du onzième siècle; les figures 27, 28, 29 sont des roses du treizième siècle; la fig. 30 du quinzième siècle; la fig. 31 est une porte d'église dans le style roman, alors que la solidité et l'ornementation étaient portées à l'extrême; fig. 32 et 33, porte et baie signalant le passage du roman au gothique, du onzième au douzième siècle, par le mélange de l'arc ogive et de l'arc plein-cintre; fig. 34, 35, style du treizième au quatorzième siècle; fig. 36, portail donnant le type de l'architecture, dite gothique, du quinzième au seizième siècle : c'est le dernier âge de cette architecture, qui n'a pas régné moins de temps sur le monde chrétien que l'architecture grecque sur le monde païen; la fig. 37 est une fenêtre du quatorzième siècle, remplie par deux arcades qui se combinent avec un œil-de-bœuf. Ces arcades sont lobées en forme de lunule, et divisées par des arcades plus petites, portées par des meneaux d'une grande légèreté.

La fig. 38 est une porte du seizième siècle, donnant un exemple du passage de l'architecture gothique à l'architecture de la renaissance en France.

La fig. 39, 40, deux exemples du style de la renaissance à Florence.

Les fig. 41, 42, exemples de la même époque de la renaissance à Rome.

Les fig. 43, 44, motifs de portes du siècle de Louis XIV en France; fig. 45, autre exemple de porte, tiré des nombreuses variétés offertes par le siècle de Louis XV.

PLANCHE XVIII.

Portes et Fenêtres, Niches, etc.

Dans la planche précédente, consacrée à l'historique des baies de l'architecture des différents âges, on a vu que toutes les formes dont elles sont susceptibles avaient été connues des anciens et exploitées par les modernes. Dans celle-ci on ne verra aucune forme nouvelle, aucun type ayant un caractère tranché, mais une série d'exemples empruntés aux maîtres célèbres et propres à familiariser l'élève avec la diversité de nuances d'ornementation que comporte un même motif, à lui faire comprendre que, selon le caractère d'un édifice, il est des combinaisons de détail qui peuvent concourir à fortifier ce caractère ou à l'affaiblir, par conséquent qui doivent être étudiées avec soin.

La fig. 1, représentant des ouvertures superposées, c'est-à-dire appartenant à une façade ayant plusieurs étages, a pour objet principal de montrer que les ouvertures des maisons diminuent de proportion à mesure qu'elles occupent un étage plus élevé. Les ouvertures sont toujours à-plomb les unes sur les autres, les vides sur les vides, et les pleins sur les pleins. Cette même figure a encore pour but de donner en *a* un exemple de fenêtre avec et sans balcon. Dans le premier cas, la baie descend jusqu'au niveau du plancher de l'appartement; dans le second, elle descend moins bas et n'admet qu'un appui en fer comme garde-fou. Ce mode de construction offre plus d'avantage pour la décoration que l'ouverture *x*, dont l'appui est en maçonnerie. La porte *b* fait voir que sa proportion est la même, qu'elle soit terminée par un demi-cercle ou par une plate-bande.

La fig. 2 est une baie dont les lettres de renvoi indiquent des motifs différents d'ajustements. Ces motifs sont : bandeau *c*, chambranle *d*, appui avec console *e*, chambranle avec orillon *f*, corniche avec console *g*.

Les fig. 3 à 5 donnent des exemples de baies ajustées dans une façade décorée d'ordres d'architecture. A la fig. 3 la fenêtre est ornée d'un chambranle, d'une frise *h*, et d'une corniche; le côté opposé reçoit un peu plus de richesse par la console *i* et le contre-chambranle *k;* la porte offre davantage de richesse encore par le fronton *l* qui surmonte sa corniche. La fig. 4 montre, au rez-de-chaussée, une porte avec imposte circulaire éclairant le vestibule ou un entresol; quelquefois l'entresol est au-dessus comme en *m*. Ces sortes de portes prennent une grande importance par la décoration que l'on donne a leurs panneaux de fermetures; leurs vantaux ou battants souvent s'ouvrent dans toute la hauteur, et les panneaux forment caissons *u*, encadrés de moulures, richement ornés de l'huisserie : dans l'un des battants est un portillon *o* pour le passage des gens à pied; au premier, une grande ouverture dont l'arcade est portée par des colonnes dans le genre de Palladio. Fig. 5, façade avec ajustement d'arcades.

Les fig. 6, 7, 8 donnent l'application des ordres à la décoration des portes. On voit dans Paris des portes de maison particulière surpasser en décoration les portes des palais, et plusieurs pourraient être prises pour des monuments à part et indépendants de l'habitation. Fig. 6, exemple d'une porte à pilastre, ajustée avec une fenêtre du rez-de-chaussée. Fig. 7, porte avec colonne, entablement et fronton. Fig. 8, porte avec chambranle et ordre complet.

Fig. 9. Cette porte est du nombre de celles qui donnent entrée à une cité ou passage public. Leurs ouvertures sont ordinairement fermées par une grille. La décoration de ces portes se combine le plus souvent avec celle de la maison : tantôt la porte fait partie d'un mur de clôture *n ;* souvent c'est un mur d'appui qui soutient une grille, comme en *o*.

La grande porte, fig. 10, n'est point un ouvrage d'art : c'est la plus simple expression d'une construction de porte en charpente et en palplanche pour la fermeture d'un enclos bordé de haies vives ou autres.

Les motifs des portes 11 et 12 conviennent à des murs clôture de jardins et de parcs. Celle fig. 11 est pour un mur de clôture donnant sur la rue et dont la maison se trouve entre cour et jardin.

La figure 13 donne le moyen d'établir dans de bonnes proportions une porte à simple chambranle et à contre-chambranle avec frise et corniche.

Les fig. 14 et 15 donnent des exemples de portes plein-cintre accompagnées de fenêtres soit cintrées, soit à plate-bande. Dans ces sortes d'arrangements, toujours la ligne de centre du grand arc fait la loi à la ligne du centre du cintre parallèle comme à la ligne de la plate-bande de la fenêtre.

La fig. 16 est une baie dont le linteau, au lieu d'être d'une seule pierre, est formé de claveaux constituant ce qu'on nomme *voûte plate*.

Les figures 17 et 18 confirment ce que nous avons dit des proportions des niches, qui sont les mêmes que celles des autres baies d'un édifice : leur largeur est la moitié de leur hauteur, qu'elles soient cintrées ou quadrangulaires. La statue qu'on y expose se place toujours sur un socle plus ou moins élevé, jamais sur le nu de la niche, ni sur le sol quand la niche est à rase terre. Quelquefois la partie sphérique s'orne de compartiments formant caissons; quelquefois aussi une coquille figurée décore cette espèce de voûte. Les monuments de l'antiquité, les temples de la Grèce surtout, offraient de beaux exemples de niches où était exposée à la vénération publique l'image du dieu ou du héros en l'honneur duquel l'édifice avait été élevé.

Les figures 19 et 20 sont de véritables niches monumentales. On en voit de semblables au Panthéon à Rome. Ces niches forment des rétables d'autels qui ont au moins 8 mètres de hauteur. Les niches pratiquées entre deux colonnes ou des pilastres ne peuvent descendre plus bas que le piédestal de l'ordre, ou, si elle descend jusqu'au sol, la statue placée dans la niche doit reposer sur un piédestal d'une hauteur égale à celui de l'ordre. Quand l'ordre est sans piédestal, le socle sur lequel on place la statue dans la niche doit être plus haut que la base de l'ordre.

Figure 21. Sous les figures *a, b, c, d,* sont indiqués plusieurs exemples de niches destinées à recevoir des statues, des bustes de diverses dimensions.

Dans toute niche cintrée il est de rigueur que la statue soit placée de manière à ce que la ligne des yeux corresponde à la ligne d'axe du cintre; c'est dire par conséquent que, dans une niche quadrangulaire, la ligne des yeux de la statue doit être à la hauteur de la ligne d'axe du second cercle de la figure.

PLANCHE XIX.

Détails d'architecture. Balustres, Frontons, Corniches.

Balustres, Balustrades. — L'antiquité n'a point connu ce membre d'architecture, nommé balustre, dont le siècle de la renaissance a fourni les premiers exemples, et déterminé les caractères et l'emploi dans les édifices publics et particuliers.

Les plus anciens balustres qu'on voit à Florence et autres villes d'Italie, où ils sont employés à former des mains-d'appui à jour, des balcons de fenêtres, des rampes d'escaliers, sont de petites colonnettes, ayant la forme des grandes colonnes. Mais on a depuis imaginé de substituer à ces petits ordres insignifiants, trapus, solides, auxquels on a donné des proportions, un galbe tel qu'ils répondent aux caractères des différents ordres classiques, et peuvent figurer à côté d'eux dans certains cas, sans paraître déplacés.

Les balustres se composent, comme les colonnes, de trois parties distinctes; savoir : la base ou piédouche, le fût, tige ou vase, le chapiteau. Pour donner à chacune de ces parties de bonnes proportions, on divise toute la hauteur du balustre en cinq parties, dont l'une est donnée au piédouche. On divise ensuite en cinq la hauteur des quatre parties restantes : de ces cinq parties l'une est pour le chapiteau. Les quatre autres se divisent à leur tour en cinq autres parties, dont trois sont pour le col du vase et deux pour la panse; enfin, la hauteur du piédestal ayant été divisée en trois parties, une fixe la hauteur de la plinthe. Ces mesures sont les mêmes pour les cinq ordres ou espèces de balustres; mais les moulures en plus ou moins grande quantité, le galbe plus ou moins sévère, riche ou svelte, déterminent le caractère de chacun.

Les figures 1 et 5 sont les balustres des cinq ordres, présentés dans leur progression de force et de richesse, avec leur galbe modulé en raison du caractère que chacun doit avoir. Les fig. 6 7, sont des

variantes qui n'appartiennent point aux ordres. Ces espèces de variantes peuvent être sans nombre; le goût des artistes, la localité, l'usage en modifient ou commandent la forme, qui peut être symbolique si l'on veut.

Application des Balustres. — L'usage des balustres n'est pas seulement de former des enceintes dans l'intérieur des édifices, de border une terrasse de jardin, tenir lieu de rampe à un escalier, à un balcon, etc., etc., mais de couronner un édifice couvert en terrasse et de lui servir ainsi d'amortissement.

Dans ce dernier cas l'architecte doit observer de n'indiquer, dans l'entablement, que les parties qui constituent les planchers, telles que l'architrave et la frise, et s'abstenir de tout ce qui pourrait rappeler les entraits, les jambes de force, les chevrons, qui constituent la charpente du toit supprimée.

La hauteur des balustrades d'amortissement doit avoir le quart plus un sixième de l'ordre qui les soutient, autrement dit la hauteur de l'entablement, plus une sixième partie. Pour les balustrades ordinaires, la hauteur du coude d'un homme debout, est la plus généralement adoptée. Il faut observer que les balustres soient en nombre impair autant que possible, et que la distance qui les sépare soit égale à la moitié de leur plus gros diamètre, afin que le vide égale le plein. Dans une balustrade continue, coupée de distance en distance par des piédroits, les travées ne doivent point comprendre plus de onze balustres et moins de cinq. Dans les escaliers où les limons rampants commandent ou d'assujettir le galbe et les moulures des balustres à la pente de la montée, ou de donner de l'obliquité seulement au sommet du tailloir et à l'extrémité de la plinthe, l'usage a prévalu de maintenir horizontal le galbe du balustre; par ce moyen on conserve une unité, toujours désirable, entre les parties rampantes et les parties d'un escalier d'apparat.

Les fig. 8 et 8 *bis* expliquent les deux manières d'envisager la question des balustres appliqués aux rampes d'escaliers,

Frontons. — Les frontons, partie triangulaire qui termine le haut d'un édifice, occupent une place considérable parmi les membres de l'architecture classique, tant par la diversité de leur application, que par celle de leur ornementation et la sculpture monumentale, à laquelle ils offrent un magnifique abri. Au livre III, page 19, nous avons donné un travail précieux de M. Hittorff sur les frontons, qui nous dispense d'entrer ici dans les généralités et nous permet de borner nos remarques à quelques points de détail seulement, en les appuyant de figures graphiques, fig. 9; 10 et 11. Quand un fronton occupe toute la façade d'un édifice, il se présente comme fig. 9 ; quand l'édifice a un avant-corps, c'est cet avant-corps qui se couronne d'un fronton, fig. 10. Un édifice dont le faîte se termine par deux corniches rampantes, comme fig. 11, n'est point un édifice à fronton.

Fig. 12, 13, 14. Une difficulté se présente quand la corniche qui sert de base au fronton se termine par une cymaise qui doit régner sur la partie rampante du fronton comme sur sa partie horizontale, en ce que cette corniche prend plus de largeur sur le rampant que sur la partie de niveau, comme on le voit, fig. 13, 14, en élévation et en plan. En effet, si la corniche horizontale *ab*, fig. 13, qui est un quart de rond régulier, monte sur le rampant, cette moulure acquerra la hauteur *cd* ; alors, pour que son profil reste le même partout, il faut, en *a*, opérer une brisure afin de lui faire suivre l'inclinaison du fronton. Quelques architectes, pour sauver jusqu'à un certain point cette irrégularité, ont opéré comme fig. 12, où la cassure *a* est moins désagréable. Le profil de la moulure est une cymaise; quant à la fig. 13, 14, elle est un quart de rond.

La fig. 15 montre comment se profile un rampant de corniche sur les faces latérales d'un édifice.

La fig. 16 est un exemple où la grande doucine est formée d'une dalle rapportée sur le larmier. Il arrive parfois, mais rarement, que le fronton ne porte pas de doucine.

Fig. 17 à 22. *Dimensions à donner aux frontons et méthode pour les déterminer exactement.* — Il s'en faut ue les auteurs qui font autorité aient résolu le problème de la dimension à donner aux frontons ; la raison

en est que, selon certaines circonstances, dont l'architecte n'est pas toujours maître, il est contraint à donner au toit de son édifice une pente qui fait la loi au fronton ; d'ailleurs, suivant les climats, cette pente n'éprouve-t-elle pas des modifications de nécessité ? les pays où il ne pleut presque jamais ont-ils besoin d'un toit aussi incliné que les pays où il pleut souvent, où la neige séjourne et s'amoncèle pendant plusieurs mois de l'année? Nous n'en ferons pas moins connaître les méthodes au moyen desquelles ces maîtres ont cru lever la difficulté.

Suivant la fig. 17, il suffirait d'inscrire un carré dans un cercle pour trouver, par la ligne horizontale du côté supérieur du carré et la distance centrale entre cette ligne et la ligne du cercle, d'abord la mesure de la base du fronton, puis l'inclinaison des deux rampants.

La fig. 18, autre méthode, la corniche horizontale *ab* étant donnée, on divisera cette longueur par la moitié afin d'avoir l'ouverture de compas *ac*, laquelle, reportée perpendiculairement au-dessous, en *d*, donne le point de centre pour décrire la portion de cercle *bfe*, qui détermine, en *eb*, la pente à donner au rampant du fronton, dont la pente est de 22°.

La fig. 19 a pour base la proportion assez généralement adoptée par les Grecs, qui est celle du triangle équilatéral ou la sixième partie de l'hexagone. Dans cet exemple, l'angle est de 15° $\frac{1}{2}$.

Fig. 20. Selon Vitruve, la hauteur *mn* d'un fronton doit être le $\frac{1}{9}$ de sa base *ab*.

Fig. 21 et 22. Autre méthode pour trouver la pente à donner à un fronton. La longueur *ab* de la corniche étant donnée, et son milieu étant coupé par une verticale d'une ouverture de compas égale à *ab*, et prenant successivement *ab* pour centre, décrivez les arcs *ad*, *bd*, se croisant sur la verticale milieu ; du point *d* pour centre, avec la même ouverture de compas, décrivez un arc qui coupe la verticale en *c*, et de ce point, pris pour centre, décrivez un arc avec le rayon *ce* égal à la hauteur de la corniche ; les droites qui seront tangentes à cette dernière courbe détermineront le rampant du fronton : on ajoute au-dessus de cette droite la hauteur de la doucine et en dessous l'épaisseur de la corniche. Cette méthode doit être préférée à toute autre, car elle est proportionnée à la longueur de la corniche horizontale.

Sur les fig. 20 et 22 nous avons réuni l'inclinaison donnée aux corniches des frontons exécutés aux monuments antiques et modernes. La pente *bo* de 11° est celle du fronton du Parthénon ; *b* 1 de 12° $\frac{1}{2}$ est celle déterminée par Vitruve ; *b* 1 de 13° est celle déterminée par Serlio. Celle du temple de Thésée est de 14°. *b* 3 est la pente du fronton d'Égine, déterminé d'après les statues 14° $\frac{1}{2}$. *b* 4 du fronton de Minerve Poliade 15°. La pente suivant l'hexagone, fig. 19, est de 15° ; *b* 6 du frontispice de Néron 18° ; *b* 8 du Panthéon de Paris 20° $\frac{1}{2}$; de la colonnade du Louvre 21° ; du portique dorique à Athènes 22° ; *b* 9 du Panthéon de Rome 22° $\frac{1}{2}$; déterminée par l'octogone de la figure 17, 22° $\frac{1}{2}$; *b* 10 de Septime Sévère 23° ; *b* 11 Saint-Pierre de Rome 25°.

Vitruve n'approuve pas les modillons à la corniche rampante, où ils arrivent à contre-temps puisqu'ils simulent des pièces de bois qui n'existent pas dans un fronton ; mais l'usage des modillons et des denticules s'étant introduit dans l'ornementation des frontons, disons que ces accessoires doivent toujours être disposés à plomb et n'être jamais, pour ce qui concerne les rampants, perpendiculaires à la ligne inclinée.

Corniches. — A chacun des ordres il est mentionné les formes et les profils que reçoit, selon le caractère de l'ordre, le troisième membre de l'entablement, auquel on donne le nom de *corniche*, parce qu'il signifie *couronnement*. Ce mot s'applique aussi à toute saillie profilée qui termine dans le haut toutes sortes de corps, tels que piédestaux, bases, autels, etc.

Outre les corniches particulières aux ordres (voy. pl. 2), il en est beaucoup d'autres employées dans la décoration des édifices, soit qu'elles terminent des façades, soit qu'elles couronnent, à l'intérieur, des espèces de monuments décoratifs, etc. Sous les figures 23 à 40, nous présentons des exemples de corniches empruntés à des monuments en réputation. A l'occasion de ces diverses corniches, nous ferons part de quelques remarques dont la portée peut n'être pas sans utilité.

Les fig. 23 à 29 sont des corniches à moulures assez simples, peu saillantes. Des deux corniches grecques 24, 27, l'une a peu de hauteur quand l'autre en a beaucoup (voir les applications pl. 79, 80, 82); celle 25, empruntée à l'architecture égyptienne, n'ayant qu'une grande moulure sans larmier, a un caractère qui lui est propre, et ne saurait être comparée à aucune autre. Les corniches fig. 26 et 29, tirées de monuments romains, ont leur saillie égale à leur hauteur, et cela est assez général dans l'architecture de ce peuple. Dans l'architecture ogivale, dont la corniche 28 est tirée, et ressemble à celle égyptienne, fig. 25, la principale moulure est une grande gorge surmontée d'un listel ou réglet, qui se distingue par ses faces inclinées, au lieu d'être droites ou horizontales et verticales, comme dans les autres architectures.

Les figures 30 à 34 ont pour objet d'indiquer sous quel point de vue une corniche se présente le mieux à l'œil pour produire tout l'effet possible. La fig. 30 fait voir que la corniche fig. 29, dont la hauteur est *a b*, et la saillie *a e*, ne produit pas plus d'effet, vue du point *o*, que si son profil était *c b'* et sa saillie *c e'*. Il faudrait donc, pour arriver à obtenir l'effet cherché, faire la corniche *c b'* comme la fig. 31, et la corniche *c a b* comme fig. 32 ou 33.

Fig. 34. La corniche grecque dont il s'agit, qui devait être vue à une grande hauteur et de loin, a peu de saillie néanmoins. Outre l'avantage de l'effet, elle a celui de procurer une grande économie de matériaux dans l'exécution.

Fig. 35, 36. La coupe de la nef gothique donnée sous ces numéros montre, en *a*, combien la saillie des corniches en avant des tribunes peut être nuisible dans le cas où il est besoin de voir et d'être vu de tous les points d'une salle destinée au public. Dans les églises primitives, où il était de rigueur que la vue ne pût planer des tribunes sur la nef, des corniches, des entablements rendaient cet office; dans une salle de bal, de concert, d'assemblée délibérante, une telle disposition serait un contresens. Ainsi la fig. 37, où il n'y a ni entablement ni corniche au-dessous de la tribune, peut convenir à une église luthérienne, dont le rit principal, qui est la prédication, permet aux assistants de voir de tout lieu leur pasteur en chaire.

Les fig. 37, 38, 39, sont de grandes corniches de l'architecture ogivale. Leurs profils sont assez compliqués. Le grand cavet est parfois uni, comme en *a*, fig. 37; parfois orné d'une grande feuille, comme *b c*, fig. 38, 39. Les moulures qui terminent la corniche ont leur face inclinée, de manière à produire à la lumière un jeu d'ombre et de reflet riche d'effets variés et piquants. Les moulures, soit cavets, soit doucines, ont une forme particulière, et elles sont disposées avec beaucoup d'intelligence et de goût.

La fig. 40 et dernière de cette planche donne le profil et l'élévation d'une corniche rampante, dont l'assise inférieure forme une frise coloriée par la nature des matériaux : *a*, pierres découpées en demi-cercle; du côté du diamètre se trouve deux trous pour former le noir; *b*, cube en brique dont les côtés sont concaves; *c*, forts joints de mortier blanc, lequel se détache toujours sur la pierre, parce que cette dernière acquiert un ton gris après un certain temps.

PLANCHE XX.

Sur cette planche nous avons réuni une série de moulures simples et composées; en passant en revue ces divers détails, nous indiquerons sommairement l'emploi de chacun et en quoi réside la différence qui le caractérise.

Moulures. — Ce mot, qui semble dériver de *moule* ou *moulage*, s'applique à toute saillie au-delà du nu d'un mur ou d'un lambris, ayant pour objet d'en rompre l'uniformité ou d'en varier les profils. Les moulures sont donc de petits corps saillants, carrés ou ronds, droits ou courbes, qui entrent dans l'art de profiler, d'orner les colonnes, les piédroits, les arcades, les impostes, les corniches, les piédestaux,

les cippes, etc., etc. Que ces petits corps soient plats, lisses, concaves, convexes, ornés ou non, décorés de sculpture en relief ou en creux, ils s'assemblent, ils s'entremêlent de manière à se faire valoir mutuellement et à procurer à l'architecture à laquelle ils s'appliquent, une physionomie distincte que chacun apprécie et juge.

Les moulures sont ou simples ou composées, selon qu'elles ont ou n'ont pas de filets, qu'elles peuvent se tracer d'une seule ou de deux ouvertures de compas.

Moulures simples. — La fig. *a* est ce qu'on nomme filet; cette moulure accompagne ordinairemement une plus grande qu'elle sépare d'une autre. L'annelet *b* est l'un de ces petits filets ou listels qui ornent un chapiteau et forment une espèce de bracelet ou ceinture au faîte de la colonne grecque; *c* autre filet, *d* autre annelet différent de forme (voir pl. 22).

Les fig. *e*, *f*, donnent deux exemples de la petite moulure cylindrique nommée baguette; elle est moindre en grosseur que le tore avec lequel elle a de la ressemblance. L'une comme l'autre sont susceptibles d'ornementation variée : le tore reçoit pour ornement des rubans, des cordons, des feuilles de chêne, etc., etc.; la baguette se découpe en chapelet formé de grains ronds ou de perles avec pirouettes ou d'olives.

La fig. *g*, *h*, est la grosse moulure nommée tore, qui représente au bas de la colonne le gros câble dont on entourait la pièce de bois debout, dans la primitive architecture, pour l'empêcher d'éclater par la pression. Elle comporte, comme la baguette qui remplit le même office qu'elle au haut de la colonne, une riche ornementation. Le tore se nomme aussi bâton, boudin, tondin; cette moulure se profile de diverses manières comme aux fig. 1 à 7. pl. 21.

Les fig. *i*, *k*, sont des quarts de rond, moulure ainsi nommée de la forme qu'elle représente à l'œil plus qu'en réalité dans les monuments antiques, car les yeux ont toujours profilé leurs moulures de sentiment et non par des moyens mécaniques. Le quart de rond reçoit souvent l'ove pour ornement.

La fig. *l*, *m*, est cette espèce de quart de rond, nommée échine, dont se compose le chapiteau dorique grec. Comme ornement, l'échine taillée en forme de coque de châtaigne, se place souvent au haut du chapiteau de la colonne ionique; on le taille aussi dans les corniches ioniques et corinthiennes.

Les fig. *n*, *o*, *p*, *q*, représentent la moulure nommée tantôt cavet, tantôt gorge, selon que sa forme concave, contraire à celle du quart de rond qui est convexe, est plus ou moins profonde. Cette moulure s'applique à beaucoup de parties des profils d'architecture.

Les fig. *r*, *s*, sont deux scoties, moulures concaves et profondes, terminées par deux filets qui se pratiquent le plus ordinairement entre les tores de la base d'une colonne. La scotie employée comme support d'un buste se nomme piédouche.

Moulures composées. — Le talon et la doucine sont, dans le système des profils, deux moulures ondées, formées de plusieurs arcs de cercle opposés l'un à l'autre, et qui, par cela même, s'appellent composées. Le talon fig. *t*, composé d'une partie concave au-dessus d'une partie convexe, se nomme talon droit; la même moulure, ayant sa partie supérieure convexe et sa partie inférieure concave, prend le nom de talon renversé. La cymaise, moulure ondée qui termine une corniche, ressemble au talon en ce qu'elle est également composée d'une partie concave et d'une partie convexe. Selon la position où se trouve dans le profil l'une ou l'autre de ces courbes, cette moulure est droite ou renversée; on la nomme aussi gueule, quelquefois doucine.

Les fig. *u*, *v*, sont des doucines; celles dont la partie supérieure est concave et la partie inférieure convexe sont des doucines droites; celles dont les portions de cercle dont elles sont composées se présentent dans le sens opposé se nomment doucines renversées. Cette moulure est rarement mieux employée qu'à terminer une corniche.

Assemblage de moulures. — Réunir plusieurs moulures et les disposer dans l'ordre où elles doivent se

succéder dans une composition régulière, est ce qu'on entend par assemblage de moulures. Toute disposition de membres divers réunis sans liens naturels n'aurait d'autre utilité que celle d'offrir des matériaux d'attente propres à un usage qui devra être indiqué plus tard. Tel est le contenu de la planche 20 dont nous nous occupons, dans laquelle néanmoins nous offrons un certain nombre d'exemples de combinaisons ou d'applications de moulures.

Les fig. *a*, *b*, sont des astragales. L'astragale est composé d'une baguette, d'un filet et d'un cavet. Que l'astragale soit employé ou en haut ou en bas, toujours le filet carré sépare les deux moulures courbes.

Les fig. *c*, *d*, sont des cymaises ajustées suivant le principe qui veut qu'une moulure droite sépare toujours deux moulures courbes par leur profil.

La fig. *e* est un larmier surmonté d'un talon et d'un listel. Dans une corniche, le larmier est une moulure rectangulaire, saillante, dont le dessous, le plafond est ordinairement creusé et forme un canal dont le bord, taillé en saillie et à vive arête, empêche l'eau de se répandre sur le reste de l'entablement. Comme dans les temps de pluie l'eau tombe goutte à goutte de cette moulure, on l'a appelée larmier. Toute corniche a son larmier, mais quelquefois elle en a deux et même trois; alors le larmier supérieur est à modillon et l'inférieur à denticules.

La fig. *i* est un exemple de larmier denticulaire de la corniche de l'ordre Ionique, dont il est le principe inévitable, malgré les exceptions que l'on pourrait citer où cette moulure est restée lisse. Les denticules sont de petits corps carrés qui simulent les pannes du comble de la construction en charpente; on leur donne les dimensions indiquées par les demi-cercles ponctués sur la fig. *i*.

La fig. *k* est un assemblage de moulures intermédiaires entre des membres d'une plus grande importance; il se compose d'un quart de rond, d'une baguette, d'un filet, d'un congé.

Maintenant que nous avons passé en revue les principales moulures en usage dans l'architecture, nous allons passer à leur application la plus ordinaire; dans le cours de l'ouvrage se présenteront les cas particuliers; commençons par les objets les plus simples et suivons jusqu'aux plus compliqués.

Plinthes. — Fig. 1 à 8. On nomme plinthe tout empâtement qui forme ou constitue le pied d'un corps placé perpendiculairement. Au pied d'un mur c'est une moulure plate et haute; dans un mur de façade cette moulure marque les planchers; à un mur de clôture, elle sert à porter l'égout d'un chaperon; elle porte aussi le larmier d'une souche de cheminée; quand elle repose à terre ou sert à porter une statue, qu'elle soit ainsi une base plate, ronde ou carrée, on la nomme socle.

Les fig. 1, 2, 3, sont des plinthes lisses; les fig. 4, 5, 8, sont des plinthes ravalées; d'autres reçoivent des incrustations de marbre; assez volontiers celles qui règnent à une certaine hauteur au-dessus du sol s'enrichissent d'ornements variés.

Ensemble des moulures. — La base attique, fig. 9, nous sert d'exemple pour expliquer l'espèce de système qui régit la distribution des moulures. Les moulures se partagent en grandes et en petites; elles doivent se faire valoir les unes par les autres; ainsi, les grandes se dégagent par les petites; deux moulures semblables ou de même valeur ne peuvent se placer l'une sur l'autre sans intermédiaires. Dans leur assemblage elles doivent se soutenir mutuellement et se céder mutuellement, ainsi que cela se voit dans l'exemple que nous avons pris pour modèle, où les parties qui buttent la colonne par en bas s'écartent en descendant et acquièrent successivement plus d'empâtement à mesure qu'elles approchent du sol. Nous verrons dans les parties supérieures de la colonne, de l'entablement, etc., etc., le même système appliqué, mais dans une progression inverse, puisque l'empâtement devient plus considérable à mesure qu'on approche du faîte.

Cannelures. — La fig. 10 est la coupe horizontale d'une colonne cannelée de l'ordre Dorique, dont les

canaux décrivent une courbe tant soit peu concave; les cannelures des colonnes des ordres Ionique et Corinthien sont formées par des demi-cercles dont le centre est sur le nu du fût de la colonne.

Canaux. — La fig. 11 donne le plan d'un triglyphe, ornement propre à la frise de l'ordre Dorique où il simule les trois glyphes, canaux taillés en biseau, qui, dans la construction primitive en bois, décoraient le bout des solives du plancher, où, ce qui est peut-être plus vrai, qui sont la tradition des canaux que l'on taillait jadis sur le bout des poutres pour l'écoulement des eaux, dont les gouttes se voient encore indiquées au-dessous de la bande qui sépare les triglyphes de l'architrave. (Voy. ordre Dorique, pl. III.) Le triglyphe se compose de douze parties égales dont six sont données aux trois listels qui séparent les deux canaux du milieu et les deux demi-canaux des extrémités, et six aux six biseaux formant les trois rainures ou glyphes.

Mutule. — La fig. 12 est cette espèce de modillon, plus large que haut, qui, dans la corniche de l'ordre Dorique, rappelle l'inclinaison des jambes de force ou chevrons du toit de la construction en bois, que Vitruve a nommés *mutules*.

Modillons. — Fig. 13. Les modillons sont des espèces de consoles renversées, qui, dans la corniche de l'ordre Corinthien, répondent au milieu de la colonne et supportent le larmier. Ce membre d'architecture est susceptible d'une grande richesse d'ornementation. Placés dans la corniche rampante d'un fronton, les modillons sont ordinairement aplomb de ceux qui soutiennent la corniche horizontale; c'est par exception lorsqu'ils sont d'équerre avec le larmier rampant. Les cercles ponctués sur la fig. 13 indiquent les proportions à donner aux modillons en largeur et en hauteur.

Corniches. — Le mot corniche, en architecture, est synonyme de tête, de couronnement. Les fig. 15 à 17 sont des exemples de corniches dont le larmier est porté par une moulure qui est découpée en denticules ou en modillons, 15 et 16; en consoles, 17. Les corniches comportent une grande richesse d'ornementation quand leur position le permet. La fig. 18 indique les différentes formes à donner aux *gouttes, clochettes, larmes*, qui entrent dans la décoration du larmier de la corniche dorique, et se placent à l'aplomb des triglyphes de la frise du même ordre.

Impostes, archivoltes, architraves. — Fig. 19. Sous le rapport de leur décoration, ces trois membres de l'architecture ont des profils à peu près semblables; voilà le motif qui nous a porté à les réunir ici malgré leur destination bien différente. Le mot *imposte* signifie ce sur quoi un arc est posé; celui d'*archivolte* veut dire arc contourné; comme celui d'*architrave* désigne une poutre. Ainsi, le premier est la tête du pied-droit; le second, l'arc qui s'élance de la tête de ce pied-droit pour aller rejoindre un pied-droit correspondant; le troisième est la poutre transversale posée sur deux pieds-droits ou colonnes pour soutenir l'entablement d'un édifice.

Bases de colonnes et pilastres. — Fig. 20. La base d'un ordre est cette partie sur laquelle repose le fût de la colonne ou du pilastre, et lui sert d'empâtement. Son objet étant de fortifier, de contrebutter, on lui donne une forme pyramidale plus ou moins évasée par le bas, laquelle, suivant le caractère de l'ordre, reçoit des moulures graduées comme on l'a vu fig. 9 [1].

Chapiteaux de colonnes et de pilastres. — Fig. 20 *bis* à 21. Les chapiteaux, à l'inverse des bases, ont leur partie haute écrasée, tandis que leur partie inférieure va se rétrécissant à mesure qu'elle s'approche de la tête du fût de la colonne. En cela, il n'y a pas contradiction, tout au contraire, il y a l'observation du

[1] Consignons ici une remarque dont l'utilité nous paraît démontrée. Les anciens profilaient de la même manière les bases de leurs piliers ou de leurs colonnes, à quelque hauteur qu'elles dussent être placées. Dans le moyen-âge, les profils étaient combinés pour la place, par conséquent pour le point de vue. La fig. 9 *bis* donne des exemples de profils d'astragales de bases gothiques appuyant cette remarque. Les exemples *e f g* sont pour être posés au niveau du sol; ceux *h i* sont pour être vus d'en bas, mais d'une hauteur qui n'est pas la même. Les flèches donnent la direction de l'œil du spectateur. Les astragales *a b c d*, qui par leurs positions sont destinés à être vus en dessous, ont reçu des formes analogues à leur position.

principe qui veut que la forme soit dirigée vers le point où la pression appelle la résistance. Dans un édifice, les points de pression étant l'air et la terre, c'est au faîte et au pied que la plus grande force doit être amenée. Dans les types les plus antiques de l'ordre Toscan et de l'ordre Dorique, les chapiteaux étaient formés de trois pièces distinctes, le tailloir, l'échine et le colarin. Chacune de ces parties occupe la même hauteur; nous l'indiquons par les numéros 1, 2, 3, fig. 20 *bis*. La fig. 21 représente la masse du chapiteau ionique pour colonne et pilastre. Les différentes masses du chapiteau corinthien sont figurées sous le n° 22. Tous ces chapiteaux ayant été donnés avec tous leurs détails à l'article qui les concerne (Voy. les différents ordres), nous les figurons ici seulement dans une masse non profilée, comme on le fait dans l'étude d'une composition ou dans une épure pour l'exécution.

Entablements. Les fig. 23, 24, 25 sont autant d'exemples différents de cette troisième partie d'un ordre nommée entablement, laquelle comprend l'architrave, la frise, et la corniche qui couronne le tout. Aux exemples fig. 24, 25, la corniche est architravée, c'est-à-dire qu'elle se confond avec l'architrave, la frise étant supprimée. Ces sortes d'entablements s'emploient de préférence aux édifices non décorés d'ordres.

Corniches. — Les fig. 26 à 30 sont présentées avec profils non détaillés : cinq corniches ayant chacune plus de richesse de moulures, pour faire comprendre combien peut être variée cette partie d'un édifice. La fig. 30, la plus nombreuse en moulures, réunit six espèces de profils ou combinaisons différentes.

Corniches de plafonds. — Fig. 31, 32. Ces espèces de corniches intérieures d'appartement ont toujours beaucoup plus de saillie que de hauteur ; aux autres, la hauteur est ordinairement égale à la saillie.

Chambranles. — Fig. 33. C'est la bordure avec moulure qui règne sur les montants et la traverse d'une baie, soit porte, soit fenêtre, soit même cheminée. Cette décoration architecturale suit la loi de l'ordre avec lequel on l'associe. Ses profils participent du caractère dominant, et doivent jusqu'à un certain point lui prêter appui.

PLANCHE XXI.

Tracé des Moulures.

La planche précédente a donné en petit, et sans une rectitude absolue, les principales moulures qui entrent dans la décoration des différents membres de l'architecture ; elle a fait voir comment ces moulures s'assemblent, s'appliquent aux diverses parties qu'elles doivent embellir.

Sur chacune des figures, il a été dit, son nom, son emploi, ses variétés ; mais nous n'avons à nous occuper ici que de leur tracé graphique sur le papier, par le seul secours de la règle et du compas, autrement dit, du dessin linéaire.

Supposant à l'élève une connaissance pratique de la géométrie, nous n'avons fait que lui indiquer les opérations au moyens desquelles il lui sera facile de tracer les moulures dont nous lui donnons la délinéation. Quoique beaucoup de profils, comme les tores, les quarts de rond, les talons, les scoties, ne se doivent pas tracer à l'aide du compas, mais bien à la main, par la seule rectitude de la vue, nous avons néanmoins usé du compas, non pour nous conformer à l'usage, trop généralement suivi, mais pour que l'élève comprenne plus facilement la forme que les moulures ont en apparence. Nous disons en apparence, car en réalité, dans l'exécution en pierre, le sentiment modifie la sécheresse de la régularité mathématique. Quiconque a considéré attentivement les beaux monuments de l'architecture antique, est convaincu de cette vérité, que le goût a constamment repoussé les formes trop exactement compassées.

Les fig. 1 à 3 donnent la variante que l'on apporte dans les profils des *tores ;* le tore n° 1 est tracé par

un demi-cercle ; le n° 2 donne l'opération du tracé du tore par deux portions de cercle, dont les centres sont pris sur *a b*. Les Romains donnent des exemples de frise à bossage sur le devant et en ligne droite sur les côtés. La fig. 3 donne la manière de tracer le tore par trois portions de cercle, dont les centres sont *a b c*. Les fig. 4 et 5 sont des moulures composées dont les centres sont *a b c*. Les fig. 6 et 7 sont des *frises bombées*. Les fig. 8 à 10, sont des variantes des *quarts de rond*. Les fig. 11 à 13 sont des *cavets*. La fig. 12 se trace au moyen de deux triangles équilatéraux. Le premier, 1 *c* 2, forme la base, la droite 3 *a*, *b*, est parallèle à *c*, 2 ; elle détermine les centres *a* et *b* des arcs. Les fig. 14 à 19 sont des *doucines*. La fig. 14 se trace par deux quarts de cercle, dont les centres sont *a* et *b* ; la fig. 15, par deux triangles isocèles ; les figures suivantes sont composées des éléments des deux précédentes. Les fig. 20 et 21 sont des moulures grecques ; leur tracé graphique s'opère à l'aide des moyens employés pour les dix-neuf premières figures. Les fig. 22 à 28 donnent les tracés des *talons* par plusieurs centres. Les fig. 29 à 33 sont des *scoties* ; la première se trace avec deux arcs, ayant leur centre en *a b*, les angles étant donnés en *c d* ; dans la fig. 30, les points étant donnés en *c d*, les centres sont en *a b* ; les autres figures se tracent par plusieurs foyers. Fig. 34. *Canaux de triglyphe* : *a* et *b*, sont deux variantes vues de face ; *c* en est le plan, *d e* en sont les profils ; *f g* sont d'autres profils ; *a d f* donnent le caractère Romain et *b c g* le caractère Grec. Les fig. 35 à 37 sont des cannelures vues de face, prises du sommet des colonnes greques. Les fig. 38 à 44 indiquent la variété apportée dans le profil des cannelures. Les fig. 40 à 42 sont destinées aux ordres Doriques et les autres sont employées aux colonnes d'ordres Ionique, et Corinthien.

PLANCHE XXII.

Moulures admises dans l'architecture Grecque.

Il existe, en dehors des moulures admises dans la décoration des ordres, des moulures employées moins fréquemment, mais qui ne sont pas pour cela sans intérêt ni sans caractère. Nous donnons sur cette planche quelques exemples de ces variétés de moulures empruntées à l'architecture Grecque des beaux temps.

Les fig. 1, 2, 3 donnent des profils de couronnement.

Les fig. 4 à 19 sont des profils des chapiteaux de colonnes et de pilastres. Dans les monuments de l'antiquité la variété des chapiteaux est infinie, et peut-être est-elle aussi nombreuse que les monuments eux-mêmes ; il semble que chaque artiste se soit imposé l'obligation de faire autrement que ses devanciers. Les fig. 12 à 16 sont les détails des annelets des chapiteaux.

Les fig. 12 à 16 sont des motifs de moulures, de chambranles et d'architraves.

Les fig. 17 à 20. Variétés de profil de ce qu'on nomme mouchette sous le larmier des corniches, et dont l'objet est d'empêcher l'eau de gagner le mur.

Les fig. 22 23. Profils d'une base et d'un couronnement d'un pilier et d'un pilastre. Cet exemple a été choisi pour faire voir la différence de saillie des mêmes moulures appliquées à un même pilier. La fig. 22 montre la saillie du côté portant l'architrave ; on voit que l'arête est arrondie pour empêcher l'architrave de porter dessus ; la fig. 23 est le profil de la face.

PLANCHES XXIII ET XXIV.

Ornements d'architecture.

L'architecture et la sculpture, s'ils ne sont point un même art, ont des rapports si intimes qu'on

pourrait les croire nés d'un même père. En effet, depuis l'opération matérielle de la taille des blocs de pierres employés dans les premières assises d'un édifice, et ces profils si divers des membres plus ou moins considérables qui entrent dans la modénature des ordres d'architecture, jusqu'aux ornements dont le choix, le caractère, l'exécution donnent au monument le dernier cachet, tout cela n'est-il pas le résultat d'une même science, celle des formes, dont le dessin, le ciseau et le maillet sont les producteurs? En mettant sous les yeux des élèves quelques exemples de moulures ornées, nous avons voulu leur donner une idée des choix aimables que les anciens ont faits des productions de la nature, et de la manière judicieuse et pleine de goût avec laquelle ils ont su utiliser, placer les imitations libres qu'ils en ont reproduites en mille circonstances sans jamais les répéter identiquement, et toujours avec un goût et un art admirables.

PLANCHE XXIII.

Les exemples offerts sur cette planche sont tous empruntés à l'architecture Grecque. La fig. 1 est un chapiteau d'ante du temple de Némésis à Ramnus, l'un des bourgs de l'Attique. La moulure *a* est ornée d'un dessin gravé au trait dans la pierre, comme l'étaient toutes les moulures analogues des temples primitifs grecs, et particulièrement ceux de la Sicile. Ces derniers, suivant M. Hittorff, avaient leurs moulures coloriées de teintes plates bleu, rouge, jaune, vert, etc., etc., sans doute dans un but mystique, usage dont l'architecture religieuse du moyen-âge a laissé des exemples.

Les fig. 2, 3 sont des ornements de moulures appartenant à des fragments du même temple de Némésis à Ramnus. La base fig. 3 est aussi remarquable par sa forme que par son ornementation.

Les fig. 4, 5, 6 sont des fragments dont les ornements sont gravés en creux et coloriés comme ceux cités à l'occasion de la fig. 1.; ils proviennent des Propylées d'Athènes et de Ramnus. La lettre *a* désigne les moulures colorées. (Voir pl. 124.)

Les fig. 7, 8 sont des moulures trouvées dans l'île de Paros.

PLANCHE XXIV.

Le contenu de cette planche appartient à l'architecture Romaine. Les profils des moulures sont disposés de manière à offrir le plus de superficie possible à l'ornement qui doit les décorer, et à ce qu'il s'y développe sans présenter de raccourcis d'un effet désagréable.

Les fig. 1, 2 font voir l'ajustement des oves et des cannelures qui enrichissent les corniches du temple de Jupiter Stator à Rome. Fig. 3, 4. Moulures tirées du même monument.

Fig. 5 et 6. Moulures du couronnement de la corniche du temple de Jupiter Tonnant. Fig. 7 et 8. Intérieur de la même corniche. Fig. 9 et 10. Moulures de l'architrave du même monument. Fig. 11 et 12. Moulures du tailloir du chapiteau du même temple. Fig. 13 et 14. Moulure d'encadrement des caissons formant sofites au même monument. Fig. 15 et 16. Moulures d'encadrement du caisson du temple de Vesta à Rome. Fig. 17 et 18. Moulure du même temple.

PLANCHE XXV.

Les ornements réunis sur cette planche appartiennent presque tous à l'architecture du Moyen-Age. Afin d'en faire apprécier le caractère, nous les avons fait précéder par deux beaux fragments d'ornementation antique peu différents de ceux figurés sur la pl. 24. Ces fragments sont du beau temps des Romains. Les autres, quoique faits dans un bon esprit, n'en sont pas moins lâchés dans leur

exécution sculptée à vue et de sentiment; le dessin en est libre, sans symétrie. On sent que l'artiste avait dans sa tête ce qu'il voulait faire, et qu'il traçait à son gré la moulure qu'il devait orner. Les masses en sont à peu près les mêmes; mais les détails en sont variés comme dans les feuilles naturelles. A la première vue, l'œil ne s'aperçoit pas de cette irrégularité. Le profil des moulures en est aussi très-remarquable; la corniche *a b c d*, fig. 1, a peu de saillie; cette corniche est faite pour produire de l'effet, aperçus d'une grande distance. La fig. 2 donne le dessin du dessous du larmier. Fig. 3, le profil *e f g h* est disposé pour être vu en dessous; on remarquera que toutes les moulures en sont ornées, sauf les filets qui les séparent : le sculpteur a dégagé les denticules et les oves, de manière à les faire bien ressortir, comme on peut levoir par les profils.

Fig. 4. Frise, ornée de palmettes, tirée du tombeau de Sainte-Radegonde de Poitiers, appartenant à la fin du sixième siècle, alors que l'architecture religieuse chrétienne empruntait ses formes à l'architecture païenne en décadence. Les rinceaux qui forment cette frise sont d'un caractère particulier; on ne les retrouve pas dans l'antiquité. Les feuilles accouplées et arrondies sont d'un modelé très-saillant.

Fig. 9 à 11. Fragment d'une corniche du dixième siècle. Elle est portée par des consoles dont toutes les faces sont variées de dessin; mais tous les profils sont semblables à la fig. 10, aussi bien que les intervalles du dessous du larmier d'un modillon à l'autre et la face même du larmier; mais comme pour relier toutes ces sculptures, une natte règne tout le long de la corniche, ces sculptures ont peu de saillie comme l'indique le profil fig. 10. La nature des ornements, les figures chimériques sculptées sur le fond entre les modillons, rappellent l'art romain, mais dégénéré.

Les fig. 12 et 13 sont des ornements sculptés sur des voussoirs du onzième siècle, sur le portail de l'église de Civray. On remarque, dans les sculptures de cette époque, qu'à mesure que ces sculptures s'élèvent du sol, elles ont plus de saillie, afin sans doute d'acquérir plus de valeur à mesure qu'elles en perdent par l'éloignement du point de vue.

Fig. 7 et 8. Élévation et coupe horizontale d'un chapiteau de Sainte-Radegonde de Poitiers. Il appartient au gothique primitif, à cette époque où l'art roman fit place à un art nouveau, fruit de l'exaltation de la pensée, et dont les moindres créations renferment une idée mystique. Ce chapiteau corollique, couvert de feuilles de trèfle ou de lierre, dont l'image est celle de la Trinité sainte, sort complétement du caractère païen ou antique. La richesse et la maigreur de son ornementation sont le cachet de l'époque. Les ornements des moulures fig. 5 et 6 sont du même lieu, mais ils diffèrent de ceux fig. 4; ils sont du onzième siècle.

PLANCHE XXVI A.

Plantes ornementales.

Nos trois planches précédentes ont donné des exemples d'ornements grecs et romains, et quelques-uns de l'architecture du Moyen-Age. Celle-ci est consacrée à mettre en parallèle les espèces de feuilles, tant naturelles que sculptées et modifiées par l'art, dont l'emploi est fréquent dans l'ornementation de l'architecture.

Plusieurs plantes naturelles ont donné leur nom à des feuilles conventionnelles d'ornements, composées ou arrangée par les sculpteurs ornemanistes, afin de les rendre plus propres à meubler convenablement tel ou tel membre de l'architecture. Telles sont dans l'architecture Hellénique la feuille d'acanthe affectée à l'ornementation des frises et des corniches, et plus particulièrement du chapiteau corinthien, la feuille d'eau, soit de refend, ondée ou imaginaire, si souvent et si diversement employée à orner les grandes et

les petites moulures ; telles sont, dans l'architecture Romaine, la feuille de persil, l'olivier, l'acanthe cultivé ; dans l'architecture Égyptienne, les feuilles de palmier et le lotus ; dans l'architecture du Moyen-Age, les chardons, les feuilles de choux, le lierre, le trèfle, les pampres et mille autres productions de la nature. Mais si les peuples ont puisé à la même source les objets d'imitation destinés à embellir les parois de leurs édifices, combien est différente leur manière de traduire, d'utiliser ces objets. Les Grecs, doués au suprême degré du sentiment des arts, de ce sentiment qui a fait envisager la nature dans les plus beaux types de ses belles productions et a suggéré le désir de créer comme elle en marchant sur ses traces, semblent avoir dédaigné l'imitation servile, minutieuse de leurs modèles. Cédant à une impulsion divine, on les voit constamment chercher à sortir du monde positif, pour se lancer dans un monde imaginaire ; mais comme l'homme ne saurait rien créer qu'avec les éléments que lui fournit la nature, l'activité de son esprit le porte à combiner ces éléments de mille manières, afin d'en tirer des résultats nouveaux portant le cachet de son propre génie. Ainsi nous apparaît l'ornementation des Hellènes ; c'est le plus souvent un composé de fragments, de parties rapprochées avec art, empruntées aux différents règnes de la nature ; un aimable délire où l'allégorie, le symbole, le mythe se réunissent pour constituer un nouveau langage, un langage idéographique subjuguant instantanément l'âme et l'esprit.

Les Romains, instruits par les Grecs, mais par les Grecs déchus de leur grandeur première, surent apprécier les mérites des arts de l'Hellénie, et eurent le bon esprit de les appeler à perpétuer le souvenir de leurs triomphes par des monuments dignes d'eux. Mais pour ces maîtres du monde, le faste et la richesse étant des signes de puissance, les édifices qu'ils élevèrent par la main des Grecs soumis à leur domination étonnèrent autant par l'énormité, la grandeur de leur masse, que par la profusion des ornements. Ce qui reste du temple de Jupiter-Stator, du frontispice de Néron, la colonne Trajane, sont d'éclatants témoignages que l'art du sculpteur ornemaniste à Rome, au temps des empereurs, ne le cédait point en perfection à ce qu'il avait été en Grèce au temps de Périclès. Néanmoins, dans l'imitation de la nature, ils marchèrent d'un pas plus timide ; ils multiplièrent les détails : par conséquent ils furent moins grands dans leurs résultats que leurs devanciers.

Quant aux Égyptiens, qui n'ont jamais exercé la sculpture comme art, mais seulement comme moyen de donner une forme de convention à un objet idéographique, l'ornementation chez eux est toute matérielle ; elle emprunte sa signification de l'image, grossière mais toujours mystique, qu'elle met sous les yeux, et de la couleur dont on la revêt. Les feuilles de palmier, le lotus, dont l'ornementation des chapitaux est assez généralement composée, n'offrent jamais une nature comprise au point de vue de l'art.

Au Moyen-Age, dans ces siècles où l'art antique était enseveli sous ses ruines, le beau n'était plus la nature idéalisée, embellie de tous ses charmes, ou, si l'on veut, réunissant dans un type de création humaine toutes les beautés éparses sur plusieurs beaux types naturels, mais une imitation, une copie servile, un calque pour ainsi dire d'une nature prise au hasard, ou telle qu'elle se présente sur un sol plus ou moins favorable à son bien-être.

Fig. 1. Ornement à feuille de chardon qui couronne le monument de Lysicrates, à Athènes, dit la Lanterne de Démosthènes. Ce fragment de sculpture, très-mutilé dans l'original, est ici restauré en partie, afin qu'on puisse plus volontiers prendre une idée de le manière facile, aimable, gracieuse dont cet ajustement est disposé, et voir quel heureux parti le sculpteur grec a su tirer de ces feuilles à grandes tiges, courbées en volutes, entremêlées de fleurs, de fruits, etc. Les parties *a*, *b*, au-dessous des feuilles les plus éloignées du centre de l'espèce de corbeille d'où elles semblent sortir, sont restées, dans notre dessin, dans l'état où elles se trouvent au monument. Selon toute apparence, il y avait là des figures d'enfants debout ou des dauphins. (Voir pl. 101, fig. 17.)

Les fig. 2, 3 donnent la face et la coupe de l'ornement, suivant *c d*, de la fig. 1.

La fig. 4 est un ornement grec où la feuille de chardon diffère assez essentiellement de celle de la fig. 1. Ce rapprochement montre que les Grecs consultaient la nature, mais ne s'y assujettissaient pas. (Voir les chapiteaux, pl. 98 et les feuilles frisées du chapiteau pl. 96.)

Fig. 5. Ornement à feuille d'olivier. Le côté *a* est extrait du chapiteau du Panthéon de Rome; il diffère du côté *b* en ce que les feuilles n'y sont pas isolées; celles *b* sont des feuilles d'olivier; celles du côté *a* se nomment feuilles de refend.

Les fig. 6, 7. Ornements tirés du temple de Jupiter-Stator à Rome. Ces sculptures passent pour être des ouvrages grecs. La fig. 6 est à feuilles de refend. La fig. 7 peut passer pour offrir des feuilles d'olivier ou de laurier copiées sur la nature; les bords en sont limbés.

La fig. 8. Ornement à feuille d'acanthe, où le sculpteur a modifié la nature, comme on peut le voir par les fig. 14 et 11.

Fig. 9. Feuilles de persil imitées de la nature. Fig. 10. Feuilles de persil arrangées par le sculpteur. Par la comparaison de ces deux représentations d'une même chose, on voit que les sculpteurs simplifiaient la nature en la débarrassant de ses minuties, et accusaient plus fortement les nervures, afin de donner plus de valeur et de grandiose aux masses, et que, en allongeant les feuilles, en prolongeant leurs nervures, et en réunissant trois de ces feuilles en une sans les attacher à la côte du milieu, ils donnent à l'imitation une physionomie bien différente de l'original.

Les fig. 11, 12 sont des feuilles d'acanthe, l'une naturelle, l'autre sculptée. L'artiste a usé de la même liberté qu'à la feuille de persil, dont il vient d'être question, dans la transformation de son modèle pour l'approprier aux exigences de son art. C'est également en allongeant et en réunissant les feuilles de la plante, qu'il a pu lui donner ces courbes gracieuses qui produisent tout le délicieux effet qu'on lui voit.

Fig. 14. Acanthe naturelle épineuse ou sauvage. Selon que la feuille naturelle est sauvage ou cultivée, elle est diversement accentuée dans ses découpures et ses nervures; ces variétés ont plus ou moins influé sur les imitations que les sculpteurs ont faites de cette plante.

Fig. 13. Feuilles de chêne. La sculpture a respecté la forme naturelle de cette feuille, à cause de l'idée symbolique dont elle est l'expression.

Fig. 15, 16. Feuilles d'olivier, comme le donne la nature, mais de deux familles différentes. Ces feuilles isolées ne pourraient être sculptées et produire de l'effet si elles n'étaient groupées comme dans la fig. 5 *b*.

Fig. 17. Palme ou branche de palmier; signe symbolique d'un fréquent usage dans l'ornementation architecturale.

Fig. 18. Plume d'autruche. Dans la décoration des monuments les plumes trouvent parfois leur place soit comme ornement royal, soit comme attributs des Muses.

Fig. 19. Exemple où les Grecs des premiers âges de l'art représentaient les feuilles des plantes sous leurs formes naturelles. On voit les nervures qui viennent s'attacher sur la côte centrale. Le bord des feuilles est limbé (voir pl. 98).

Fig. 20. Manière dont les sculpteurs opèrent la transformation des feuilles naturelles en feuilles ornementales. Les nervures *a*, *c*, qui, du côté naturel du modèle s'attachent sur la côte centrale, ne se réunissent jamais dans la sculpture, ainsi que le démontre le côté *b* de la feuille modifiée dans sa forme. Les feuilles se compliquent en augmentant le nombre des masses, lesquelles se découpent et se détaillent après coup. Les plus simples sont formées d'une seule masse, comme à la fig. *c*; elles s'augmentent par les nombres impairs 3, 5, 7 et 9, comme on le voit fig. *f* et *g*, et aux exemples 1, 4 à 8.

PLANCHE XXVII B.

Disposition des figures pour faciliter l'intelligence et l'étude d'un projet..

Le petit bâtiment adopté pour servir d'exemple offre dans chacune de ses moitiés un motif différent de décoration; l'un est extrêmement simple, l'autre tant soit peu orné par le choix et l'emploi des seuls matériaux. Nous nous sommes proposé trois objets dans cette planche. Celui de faire connaître comment se disposent sur le papier les plans, coupes, élévations, détails, d'un projet dont on veut étudier toutes les parties, sous le double rapport de la forme et de la distribution du plan et de l'ordonnance des façades; celui d'enseigner à rendre les différents genres de construction qui entrent dans la composition d'un bâtiment; enfin celui d'indiquer les opérations que l'on doit faire pour obtenir le contour apparent des ombres portées, telles qu'elles sont rendues sur la planche suivante.

Lorsqu'un dessin doit rester au simple trait, ce trait se fait léger du côté de la lumière, et un peu forcé du côté opposé. Lorsque le dessin est destiné à être lavé, le trait des contours doit être léger partout, par conséquent sans coup de force du côté de l'ombre, puisque c'est l'ombre qui doit limiter le contour. (Voir la planche suivante.)

Dans une composition le plan doit toujours, autant que cela se peut, être placé au-dessous de l'élévation, et l'élévation de la façade et celle du côté latéral sur une même ligne de terre. Pour la composition et la décoration du bâtiment, la nature des matériaux, on se dirige selon les circonstances.

Comme nous avons indiqué plus d'une fois toutes les conditions qui assurent la solidité et le bien-être d'un édifice, quelles que soient ses limites, nous n'entrerons pas dans de nouveaux développements.

La proportion à donner à un mur doit être celle d'une colonne de l'ordre Toscan, fig. 1, ou Dorique jusqu'à la hauteur du plancher supérieur ou du premier étage. (Voir fig. 29, pl. 12). Le mur, en exécution suit la diminution de la colonne, mais on se permet dans un dessin de faire les lignes verticales du mur parallèles, comme on le voit en *a*, *b*, de la coupe. — Sur le plan on a indiqué la nature des matériaux employés à la confection des murs, les signes conventionnels et leurs noms.

a, côté d'une construction en moellons non d'appareil; *b*, côté d'une construction en pierres d'appareil; *c*, dessin au trait destiné à recevoir une teinte de rouge ou de noir; *m*, côté du plan qui doit être rendu par des hachures; les portes s'expriment comme en *d*, *r*; les fenêtres comme en *oo*; les ouvertures sont formées par des piédroits *d* qui motivent l'épaisseur du mur. Comme les jambages des ouvertures sont composés avec des pierres longues et courtes, on nomme celles qui forment parement en dehors, telles que *r*, lancis; celles qui forment parement en dedans, telles que *s* l'écoinson. Le jambage est formé de la tête ou chambranle *u*, du tableau *o*, du nœud ou feuillure *n*, de l'évasement ou embrasure *g*, l'écoinson *s*, l'appui *oo*, *ff*; *gg* embrasure, *l* seuil, *p* encoignure, *q* boutisse, lorsque la pierre forme l'épaisseur du mur, *t* carreau, lorsque la pierre n'a pas d'épaisseur déterminée, *q'* parpin, quand la pierre est tirée d'épaisseur, *h* foyer, *i* aire avec carrelage, *x* plancher posé sur lambourdes, *k* parquet à feuilles de fougères également posé sur des lambourdes *vv* exprimées dans la coupe faite sur AB; les entrevaux *x* sont garnis avec du plâtre et élevés sur de la maçonnerie, en laissant un vide pour établir un courant d'air sous le plancher; *e* élégissement pratiqué dans le mur pour former des placards.

Les élévations sont indiquées d'un côté en moellon avec un crépi par dessus, de l'autre en pierre de taille, laquelle sert de décoration. La toiture est faite partie en tuiles courbes *pa*, et en ardoises *aq*; on voit la charpente d'un côté. Dans la coupe AB on voit une petite ferme dont l'entrait *d* repose

sur les deux pannes *b ;* le poinçon *c* porte la pièce faîtière *a* qui ne peut être scellée dans le mur où se trouve le tuyau de la cheminée *y*.

a pièce faîtière, *b* panne, *m* petit chevron, *n* volige pour recevoir la tuile, l'ardoise ou le zinc, *o* lattis. La coupe sur CD fait voir l'épaisseur des murs, la porte, la fenêtre et le tuyau de la cheminée *y*, la coupe du plafond à droite et des petits chevrons apparents du côté gauche.

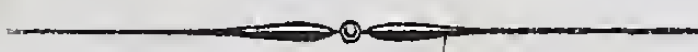
Les lignes ponctuées indiquent les opérations des ombres qui ont servi à déterminer les ombres portées sur la planche suivante, en raison des saillies et de la forme de chaque corps en particulier.

PLANCHE XXVIII C.

Planche gravée à l'imitation du lavis avec les teintes conventionnelles employées pour les plans, les élévations et les coupes.

PLANCHE XXIX D.

Chapiteau Ionique, gravé à l'imitation du lavis. Ce dessin est dû à M. Leveil, architecte, pension naire de l'École des Beaux-Arts à Rome. Il fait partie de la collection de ses Études à Pompeï.



APPENDICE AUX PLANCHES DE L'ARCHITECTURE CLASSIQUE.

PLANCHES XXX E ET XXXI F.

A la page 11, nous avons annoncé le plan et la décoration d'une église en bois du huitième et neuvième siècle. Sur la planche 30 E, on a donné, fig. 1 et 2, le plan et la vue de l'église de Borgund, dans l'arrondissement de Bergen en Norvège. Les fig. 3 à 6 sont le plan, les coupes et les chapitaux de l'église d'Urnès. Les fig. 7 à 10 donnent l'élévation, la coupe et des détails de colonne de l'église d'Hitterdal, dans l'arrondissement de Tellemark en Norvège. Ces édifices sont précieux en ce qu'ils témoignent d'une nature de richesse d'ornementation dont on ne connaissait pas d'analogue. Toutes les parois d'ancienne construction sont couvertes de sculptures depuis le bas jusqu'en haut. (Voir fig. 11 à 16, et 6 à 10.)

Leurs plans rappellent la forme des basiliques, la fig. 1 comme celles que Vitruve bâtit à Fano. Un portique intérieur règne autour de la grande salle ou nef. Voici en quoi consiste la construction : Quatre grands mâts ou poteaux corniers s'élèvent aux quatre angles de la grande salle ; ils sont réunis par des sablières apparentes où les colonnes viennent s'assembler. Ces colonnes ne sont autres que des poteaux arrondis, dont le fût est sculpté comme aux fig. 12, 13. Les espaces entre les colonnes sont formés avec des membrures posées verticalement entre les deux sablières. Ces membrures sont également sculptées dans toute leur hauteur. (Voyez fig. 13.) Une élévation, fig. 15, assemblage de deux madriers ; fig. 16, élévation des madriers assemblés dans la lice.

L'église d'Hitterdal possède intérieurement trois portes d'une ornementation très-originale et fort recherchée pour le travail. Son portail est couvert de serpents, de dragons, de chimères, de fleurs, de rameaux entrelacés et disposés comme à dessein sans nulle symétrie. Ces ornements, dans leur enlacement gracieux, dans les contours délicats et nerveux tour à tour de leurs formes, dans le choix de leurs sujets, présentent un tableau plein de vie. Le règne végétal y brille de mille manières. Tantôt ce sont des rameaux bouclés de manière à former un clayonnage dans lequel seraient venus se mêler, en se croisant, une multitude d'autres branches; tantôt c'est un feuillage formé de bandelettes, où s'entremêlent des feuilles, des fleurs à l'infini, ou bien un tissu de branches semblables à celles d'un lierre mort et effeuillé, qui se serait attaché au tronc de l'orme pour ne plus le quitter.

La fig. 11 donne le dessin d'une porte intérieure de l'église de Tind ; la fig. 14 est le jambage d'une autre porte de la même église. Ce genre d'ornement rappelle le style de l'époque de Charlemagne, que l'on voit peint ou sculpté dans plusieurs manuscrits. Les arabesques sont différentes à tous les jambages.

PLANCHE XXXII G.

L'architecture Romane se trouve caractérisée dans cette façade [1], laquelle a subi plusieurs métamorphoses ; on y trouve le roman primitif, aux angles de la façade, et le roman fleuri dans l'intervalle ; l'architecture ogivale au milieu. Nous allons hasarder quelques idées sur les changements opérés sur la décoration de cette façade, qui a dû être formée par un porche de trois arcades plein-cintre, et une galerie au-dessus composée de treize arcades. Pendant son exécution est venue la mode d'introduire des figures dans la façade des églises. L'artiste, homme de goût et de sentiment religieux, a formé un grand bas-relief dans l'intervalle des murs latéraux jusqu'aux deux tourelles au niveau de la terrasse. C'est là véritablement l'époque de la Renaissance, et la plus belle preuve que l'on puisse offrir pour modèle ; mais on nomma ce caractère, ce style de dessin, *Roman fleuri*, pour le distinguer de celui qui décore les angles de la façade et les clochetons que l'on voit fig. A.

Une cause que nous ne connaissons pas a fait couvrir la terrasse qui communiquait avec les deux tourelles ; à cet effet on a ramené le pignon sur le mur de face, comme on le voit fig. 2. L'artiste l'a terminé avec un caractère analogue, mais qui s'accorde mal avec les clochetons de l'architecture primitive En rapprochant le mur du pignon, il eût été tout naturel de refaire l'oculus, comme on le voit en B : les lignes se trouvaient conservées ; mais il paraît que l'auteur a préféré une fenêtre romane comme on le voit en D (sauf les parties gothiques qui s'y trouvent). Les apôtres qui s'y trouvaient au milieu dans la première galerie sont montés à la seconde, et on y a ajouté deux saints en vénération dans le pays. Les figures ont été faites debout. Les colonnes accouplées à l'effet de donner de la hauteur et de garnir l'espace. La figure du Christ a été remontée dans le médaillon du fronton, et on y a ajouté les attributs des quatre évangélistes [2].

Au quinzième siècle on ajouta au milieu de la façade l'annexe gothique colorée en jaune, fig. C [3]. La niche du milieu a été enlevée en 1806-1807, de sorte que la façade est dans l'état de la fig. D. Quoi qu'il en soit de tous ces mélanges de styles, la façade n'en est pas moins très-curieuse sous le rapport de l'art.

La fig. E donne le caractère des arcades avec figures assises et deux caractères des ornements un peu plus en grand.

La fig. F donne le dessin d'une arcade avec les figures debout, la naissance de l'archivolte et de son imposte supposée avant l'annexe gothique que l'on voit fig. C ; fig. G, un morceau des archivoltes des ouvertures du bas ; elles sont toutes différentes ; fig. H, dessin de l'anagramme ; fig I, tambour de colonne sur lequel l'anagramme est gravé.

[1] La date de l'église de Notre-Dame de Poitiers n'est pas bien connue ; on la suppose du onzième ou douzième siècle. L'anagramme que nous en avons trouvé en 1843, et que nous avons représenté fig. H et I, se trouve gravé sur une colonne du clocher, chef-d'œuvre de l'art byzantin. Ce chiffre est très-bien gravé, ainsi que les croix qui sont figurées sur les faces des tambours des colonnes. Voici l'explication que nous en avons donnée : On a vu plusieurs fois que les chiffres 1 et 8, posés horizontalement, avaient dix fois plus de valeur. Ainsi les deux OO réunis en forme de ∞ valent 80; mais comme ils sont réunis par un trait horizontal ⟼ qui vaut 10, qu'il faut ajouter à 80, cette figure vaut donc 90, plus les deux points qui expriment deux unités, ce qui fait 92, qu'il faut ajouter à 1000, valeur, de la lettre M ; on a donc 1092, pour la date du clocher et de l'architecture primitive, ce qui fait supposer que la façade a été faite ou commencée à cette époque avec le roman fleuri, et dont l'exécution a duré plusieurs années, vu les modifications apportées à sa façade.

On nous a fait observer que l'on ne devait pas confondre les chiffres romains avec les chiffres arabes. Nous trouvons un semblable exemple dans l'anagramme fig. K, qui exprime 18 ; il est extrait du *Voyage sur les bords du Rhin*, par Victor Hugo.

[2] Toutes les sculptures étaient rehaussées d'or et de couleur.

[3] Cette annexe avait été ajoutée pour placer les statues de la Vierge, de saint Hilaire et de sainte Radegonde, qui avait fait un miracle au quatorzième siècle, en sauvant la ville que les Anglais assiégaient.



ORDRE TOSCAN

COMPRENANT

L'HISTOIRE SUCCINCTE DE CET ORDRE, DIVERS MODÈLES PRIS DANS L'ANTIQUITÉ,
DES ENTRECOLONNEMENTS ET PORTIQUES TOSCANS,

SUIVANT

VIGNOLE, PALLADIO, SCAMOZZI,

AVEC

Des détails cotés, des modifications apportées dans l'exécution des retours d'angles, des avant et arrière-corps, des soubassements, des stylobates, des attiques, des frontons, etc., et des applications de l'ordre toscan aux constructions diverses, telles que maisons d'habitation, vestibules, etc.

MODÈLES DE LAVIS,

21 PLANCHES GRAVÉES AVEC TEXTE EXPLICATIF.

Imprimerie de Ducessois, 55, quai des Grands-Augustins,
près le Pont-Neuf.

A Monsieur Thomas-Leverton Donaldson, architecte,

Membre de l'Institut des Architectes britanniques, professeur académicien de la première classe de l'Académie de Florence, membre correspondant de la Société libre des Beaux-Arts, etc., etc.

Monsieur,

La grande réputation que vous vous êtes acquise par vos travaux et vos ouvrages, m'a peut-être moins enhardi à vous dédier ce livre, que le titre de collègue et celui de confrère que je suis fier de pouvoir vous donner.

J'ai répété plusieurs des exemples que vous donnez dans votre intéressant ouvrage sur les Portes monumentales de la Grèce et de l'Italie; ils feront bien sentir mes préceptes aux élèves, et il eût été difficile de faire un choix plus heureux.

Daignez accepter, Monsieur, la dédicace de ce livre : ce sera pour moi un encouragement, et si mon travail obtient quelque succès, le nom que vous portez, Monsieur, n'y aura pas peu contribué.

Je suis avec un profond respect,

Monsieur,

Votre dévoué serviteur et collègue,

THIOLLET.

TABLE DES MATIÈRES DU LIVRE II.

ORDRE TOSCAN.

LIVRE II.

DE L'ORDRE TOSCAN [1]

PLANCHES I et II.

Frontispice.

L'ordre toscan est le plus simple et le plus massif des cinq ordres; il a été réduit en règles, vers le milieu du seizième siècle, par Vignole, Palladio et Scamozzi, et ces règles ont été respectées par tous les architectes depuis la mort de ces grands hommes. Vignole particulièrement a donné à son ordre toscan un caractère de simplicité qui l'a fait adopter de préférence aux autres compositions de ses contemporains. Vitruve indique les proportions de cet ordre et son application; nous les avons reproduites pl. III, IV et V.

L'ordre toscan est inconnu chez les Grecs; pourtant il n'est pas bien prouvé qu'il ne prit pas naissance en Grèce, avant même les temples doriques; car on trouve encore dans quelques tombeaux antiques des chapiteaux d'une analogie extrême avec cet ordre. Le toscan est un dorique simplifié, ou le dorique est un toscan enrichi et orné. Il n'est pas bien prouvé non plus qu'il ait pris naissance en Toscane, comme plusieurs écrivains le rapportent, plutôt qu'en Grèce, car il y avait une grande similitude entre le système des constructions primitives des Grecs, lesquelles étaient en bois, et les constructions des Étrusques, qui l'étaient également. Les Étrusques ont-ils emprunté aux Grecs, ou les Grecs aux Étrusques? C'est ce que l'on ignore; toujours est-il que le même genre de construction leur fut commun.

Vitruve parle du temple de Jupiter Capitolin, qui fut brûlé sous Vitellius, au premier siècle; lequel était d'ordre toscan; cet auteur désigne aussi le temple du même ordre, pl. V, figures 1 et 2, comme preuve que les Romains faisaient à Rome des temples à la manière des Étrusques; ils étaient mélangés de bois et de maçonnerie. Les Toscans ont toujours eu une manière particulière de bâtir, et ils l'ont conservée jusqu'alors, voir pl. XV. Les Romains ont employé le genre toscan dans divers monuments, et cette application a toujours été faite d'une manière convenable, telle qu'aux ponts, aux portes de villes et surtout aux tombeaux. Nous citerons entre autres celui d'Adrien, aujourd'hui le château Saint-Ange. Les amphithéâtres, les temples et beaucoup de ruines, attestent que cet ordre, quoique simple, fut souvent employé pour de grands et beaux monuments. Les habitants de la Grèce et de l'Italie avaient les mêmes pensées pour l'érection de tous les monuments, les mêmes vues de religion et de mythologie, ce qui faisait toujours diriger leurs études vers le même but, pour les progrès de l'art, de la science et de la construction. L'ordre toscan fut dans son origine, chez ces peuples, comme il devait être, c'est-à-dire, simple et rustique, exécuté d'abord sans proportion et sans principes ni règles. Quoique rustique, cet ordre n'en fut pas moins employé pour quelques monuments somptueux : la base du tombeau

[1] Nous avons pensé qu'il était convenable de commencer par l'historique de cet ordre, avant de donner les préceptes posés et suivis par plusieurs grands maîtres. Les deux premières planches ne doivent être regardées que comme avant-propos.

d'Adrien, par exemple, était formée d'un ordre simple que l'on doit appeler toscan, pl. I, et nous le croyons bien à sa place pour la décoration du soubassement de ce monument; car les anciens savaient bien que cette simplicité architecturale, employée comme base, ferait bien valoir la richesse et l'élégance des colonnes qui s'élèvent au-dessus. Le dessin que nous donnons est une restitution complète de la décoration extérieure de ce monument, faite d'après les textes et fragments qui sont encore conservés. Le tombeau d'Adrien, dit MOLES HADRIANI, était un carré solide en marbre de Paros, surmonté de tours rondes formant plusieurs étages, dont le plus élevé portait une pomme de pin dorée, laquelle se voit encore dans le musée Pio-Clémentin, à Rome. Ces tours étagées étaient entourées de colonnades, et les magnifiques colonnes en marbre de Giallo Antico, qui forment la nef de Saint-Paul, hors les murs, ont été tirées de ce monument [1]. Les galeries, formées par ces colonnades, étaient décorées d'un grand nombre de statues équestres, pédestres et chars; suivant les historiens, on en comptait jusqu'à sept cents. Ces statues étaient des « hommes à cheval, de marbre « blanc, et de chevaux accouplés quatre à quatre, lesquels les soldats de Bellisarius, que l'empereur « Justinian avait renvoyé de Grèce pour secourir Rome en l'Italie et la seconde guerre des Goths, se « voyant pressés par leurs ennemis, jettèrent en pièces ou toutes entières sur eux. Depuis, ce mausolée « servit de forteresse, tant aux Romains qu'aux Grecs, lorsqu'ils en furent les maîtres [2]. » Ce monument fut alors tellement défiguré, qu'il n'en resta plus que les murs, qui sont d'une épaisseur extraordinaire. Le pape Urbain VIII fit entourer ce bâtiment de fossés et de bastions, qui l'ont changé en une véritable citadelle. Une statue représentant l'archange saint Michel, que l'on a placé sur la cime, lui a fait donner le nom de château Saint-Ange, sous lequel il est célèbre. L'empereur Adrien était un amateur distingué et un véritable artiste; il était statuaire et faisait lui-même des statues de marbre et de bronze, mais il chérissait de préférence l'architecture. Il fit construire un grand nombre de monuments dans toute l'Italie, et particulièrement en Grèce : nous citerons la villa antique d'Adrien, qui renfermait tous les plus beaux monuments que cet empereur avait vus ou fait faire; les uine qui en restent sont considérables. Il fit élever beaucoup d'édifices à sa gloire, et en fit terminer une immense quantité, sur lesquels il faisait graver ses noms.

Nous allons donner un aperçu succinct des constructions primitives chez différents peuples de l'antiquité, qui viendront à l'appui de cette assertion: que quand les anciens ont fait des constructions grossières, ce n'était pas l'ignorance qui les faisait agir ainsi, mais bien un raisonnement approfondi de la matière, tendant toujours à faire des constructions simples, sans être rustiques, pour leurs maisons d'habitation, et gardant leurs belles compositions pour les constructions d'une haute importance, pour les temples consacrés à leurs dieux, pour les tombeaux de leurs empereurs.

On est porté à croire que les Étrusques durent les premières connaissances de l'architecture aux Phéniciens, s'ils ne l'imaginèrent pas eux-mêmes, car les Grecs, lors de l'envoi de leurs premières colonies qui abordèrent en Étrurie avant la guerre de Troie, n'avaient pas encore fait en architecture les découvertes qui depuis les ont rendus si célèbres.

Les Étrusques furent les premiers à encourager les arts et à honorer les artistes; les rois mêmes ne dédaignaient pas de se placer parmi eux et de les loger dans leurs propres palais. Les Romains les appelèrent pour fonder le Capitole, pour bâtir le temple de Jupiter et plusieurs autres édifices. Cependant, quoiqu'on ait généralement une idée avantageuse de leurs monuments, on ne peut citer comme preuve que quelques débris de théâtre, quelques murs et portes de ville, des tombeaux, qui ne sont pas des restes assez somptueux pour donner une haute idée du genre de leur décoration.

[1] L'église Saint-Paul, hors les murs, fut incendiée en 1823.

[2] Extrait de l'ouvrage ; *les Curiosités de l'une et l'autre Rome*, traduction du père Nicolas de Bralion.

Comme construction rustique, on peut citer l'architecture cyclopéenne. Voir livre 1er ; nous nous contenterons ici de la porte fig. 1, pl. II, qui pourra donner une idée de cette manière de bâtir.

Les constructions cyclopéennes, comme nous avons vu sont formées de blocs polygonaux irréguliers, non de cette irrégularité qui décèle ou l'ignorance ou un ouvrage fait à la hâte, mais une irrégularité raisonnée et dont le but est de prévenir la ruine des murs par l'emboîtement des matériaux qui les composent. La fig. 2 indique les joints des pierres; selon nous, les bases de cette architecture sont uniquement force et solidité. — Les fig. 6 et 7 indiquent des tombeaux antiques où les ordres rustiques ont été employés pour leur décoration ; la figure 7 offre une partie de la base du cénotaphe de César, situé près de la ville de Hemès (autrefois Emèse), non loin du mont Liban ; au-dessus de cette décoration rustique s'élève un ordre ionique. — Les fig. 3, 4 et 5 font voir une application de l'ordre toscan aux portes. La fig. 3 offre un exemple d'une porte rustique dont les pilastres rentrent dans la composition de l'ordre toscan ; elle est extraite des antiquités romaines. La fig. 5 indique la moitié d'une porte qui se trouve sous le portique des Cariatides à Athènes ; elle est marquée par la lettre *p* sur le plan pl. XII, liv. VI; cette porte, d'une grande simplicité, se trouve entre la tribune des Cariatides et le péristyle d'ordre ionique, le plus riche et le plus beau que les Grecs nous aient donné. La fig. 4 donne le dessin d'une porte qui existe à Céphalœdium en Sicile. Ces deux portes sont extrêmement simples, et pourtant il y a beaucoup d'étude dans leur décoration ; les fortes moulures qui y sont adaptées se trouvent tracées en grand sur la pl. XIV, fig. 5 et 6.

La fig. 8 offre un fragment des restes du théâtre ou des bains dits de Paul-Émile, à Rome. Quoi qu'il en soit de la destination primitive de ce monument, cette belle ruine n'en est pas moins remarquable sous le rapport de la composition ; les arcades sont soutenues par des trumeaux, sur chacun desquels il y a un pilastre, non sur le milieu, mais un peu à côté, ce qui fait que le pilastre s'ajuste et forme avant-corps avec l'entablement et le fronton, dont les arcs sont couronnés ; les frontons sont entre deux arcades alternativement, un circulaire et un angulaire ; la proportion et l'effet des ouvertures rondes ou carrées en est agréable : les corniches, les bases et les chapitaux des pilastres sont en pierre et le reste en briques. Les pilastres et les piédestaux sont en saillie, et forment ce que l'on appelle porte à faux, comme on le voit dans le profil fig. 9.

Cette décoration, d'un effet particulier, offre, dans la composition de ses moulures, dans la proportion de ses pilastres et de son entablement, un aspect rustique, mêlé d'élégance, qui ne se trouve ni dans l'ordre toscan, ni dans l'ordre dorique ; c'est un ordre particulier qui participe de l'un et de l'autre et dont l'invention est très-heureuse ; sa place, il me semble, doit être parmi les monuments que je classe comme toscan enrichi, ou dorique simplifié ; le triglyphe est le caractère particulier de la décoration de la frise de l'ordre dorique, son absence dans cet ordre, bien plus que la hauteur du pilastre qui a 9 diamètres, et qui ne peut se rapporter qu'à la proportion de l'ordre ionique, ne pouvant le faire admettre comme dorique, il doit donc rester dans l'ordre où je le classe : toscan orné et enrichi de moulures plus délicates et plus compliquées que ne le sont celles de l'ordre toscan de Vignole. Les portiques de l'ordre toscan de Palladio ont quelque analogie avec le caractère de celui-ci.

Fig. 10 et 11, *Atrium toscan.* Dans la composition ou distribution des maisons antiques, il existait une pièce que l'on nommait *atrium ;* différents noms lui étaient donnés ; ici, je ne rapporterai que l'atrium toscan, devant revenir sur ce sujet dans les chapitres suivants. Ce nom ne lui vient pas de l'emploi de l'ordre toscan, car il n'y a ni colonne, ni entablement de cet ordre, mais bien de sa construction, qui est simple et même rustique [1] ; sa charpente apparente est sans support, ce qui rend

[1] Son origine vient des Étrusques et de la ville d'Atria ou Adria, dans laquelle, suivant quelques historiens, ces portiques étaient fort en usage.

un peu lourd l'aspect de l'ouverture pratiquée au milieu. Les murs sont peints de la manière la plus riche : des couleurs brillantes, des figures d'un dessin recherché et peintes avec goût, des ornements, des encadrements formés d'arabesques, telle est leur décoration. Suivant Vitruve, l'atrium est une espèce de portique couvert, composé de deux rangs de colonnes, formant trois travées ; celle du milieu est la plus large. « Il y a, dit cet auteur, trois sortes d'atrium, selon les différentes proportions de leur longueur et de leur largeur. La première manière consistait à diviser sa longueur en cinq parties, et à en donner trois à sa largeur. Dans la seconde, la longueur se divisait en trois et la largeur en avait deux. Pour la troisième espèce, on décrivait un carré équilatéral, dont un côté faisait la largeur de l'atrium, et l'on prenait la diagonale de ce carré pour sa longueur. » Leur hauteur, à partir du dessous des poutres du plafond, devait avoir les trois quarts de leur longueur. AB indique les proportions de l'atrium suivant la première manière du tracé de Vitruve ; EB la deuxième manière et la fig. 12 le tracé de la troisième ; BC est la proportion de la largeur pour les trois tracés. Les ruines de Pompéï nous offrent des exemples semblables à ceux-ci. DBC donnent les proportions d'un atrium toscan de Pompéï.

On a placé sur la pl. I, les proportions de l'ordre toscan et le tracé de la colonne. Ces figures ont été données, autant pour éviter d'avoir recours au livre Ier, où cet ordre est donné, que pour que l'on ait plus présent à la mémoire ses proportions. La fig. 1 donne la relation des mesures du piédestal et de l'entablement en rapport avec la colonne ; les cercles ponctués, les parties cotées, suffisent pour faire voir la construction de l'ordre complet, sans avoir besoin de répéter ce qui a été dit lors de la définition de cet ordre. La fig. 2 donne le tracé de la colonne et les dimensions de toutes ses parties ; les cotes et les lettres placées sur la figure indiquent suffisamment sa construction. Ce tracé doit servir de modèle pour déterminer la forme des colonnes qui sont répétées dans le cours de cet ouvrage. Ces deux figures forment donc la base de tous les tracés des planches suivantes, où il est question des ordres réguliers selon Vignole.

PLANCHE III.

Parallèle des ordres toscans suivant divers auteurs.

Dans le livre I, pl. II, on a traité des cinq ordres en général ; la proportion de l'ordre toscan a été comparé avec celle des autres ordres ; nous renverrons donc à cette planche pour renseignements plus détaillés. La pl. III traite spécialement de l'ordre toscan ; elle fait voir le parallèle de cet ordre qui a été traité par différents maîtres, lesquels se sont illustrés dans l'architecture. On les a comparés avec quelques exemples tirés de l'antiquité, afin de mieux faire voir les beautés des proportions et l'ensemble de l'ordre en totalité comme en particulier ; les ordres ont été dessinés sur une ligne horizontale à partir de la base ; le même diamètre a été donné aux colonnes ; il a été pris pour unité de mesure, et il a servi d'échelle commune pour tous les ordres. La proportion de l'ordre de Vignole, que l'on a placé fig. I, a été décrite, comme nous venons de le dire plus haut, pl. II, liv. I. On aura donc recours à cette planche pour ses divisions. On remarquera que l'effet d'ensemble est très-heureux, et que les rapports du piédestal et de l'entablement sont bien plus harmonieux et satisfaisants dans cet ordre que dans les autres, du moins est-ce là mon opinion. Je crois devoir faire observer que l'ordre toscan, fig. 2, fait d'après les règles prescrites par Vitruve, est plus lourd dans son ensemble, plus sévère dans son piédestal ; il a son chapiteau plus lourd et tout à fait romain, comme celui de la colonne Trajane, fig. 5. Son larmier et son échine tiennent un peu de l'architecture grecque, quoiqu'ils en diffèrent en tous points ; l'architrave de cet ordre est en bois, sa corniche a des modillons ;tout cela est original, et fait bien voir que Vitruve a cherché à donner à son toscan un caractère romain, non pas moderne, mais des temps primitifs.

L'ordre de Scamozzi, fig. 3, quoique dans le rapport des deux premiers, a son caractère tout à fait différent; sa colonne est plus svelte, son piédestal plus court, son entablement plus compliqué en moulures, sa frise est décorée d'un triglyphe plein et placé seulement à plomb de chaque colonne (comme on peut le voir par l'ensemble général de cet ordre, qui se trouve pl. v), ce qui lui donne un aspect mixte entre l'ordre toscan et l'ordre dorique.

Palladio, fig. 4, a conservé les mêmes proportions que celles des fig. 1 et 2, et il a élevé sa colonne sur un socle sans moulure; le tore dans la base et le quart de rond dans le chapiteau, ont été remplacés par une doucine; cette métamorphose n'est pas heureuse; l'entablement de cet ordre est trop compliqué de détails; sa frise bombée est trop basse, et sa corniche trop élevée. Cette combinaison a été faite de manière à ce que cet ordre soit construit dans un emplacement peu élevé, et dans ce cas-là, il fait bien.

La fig. 7 est extraite de l'amphithéâtre de Vérone; elle a, comme les autres, un caractère tout particulier vu la suppression de son piédestal et les bossages dont son pilastre est décoré; le même ordre est répété trois fois sur le premier, avec peu de modifications (comme on peut le voir par l'ensemble du monument donné pl. xi). Cela prouve combien les anciens savaient varier l'emploi du même ordre, quoique l'appliquant au même monument : le Colysée, à Rome, en offre un autre exemple, ainsi que la pl. xii à laquelle on renvoie.

Dans la décoration de la colonne trajane, fig. 5, les Romains ont prouvé que l'ordre le plus sévère, le plus simple, pouvait être employé comme monument de gloire et de triomphe, et avoir un très-grand caractère de richesse; son piédestal, bas, est admirable d'effet et d'ajustement; à lui seul il est tout un monument : les richesses accumulées dans les moulures ornées, les bas-reliefs formant trophées, l'inscription et ses victoires, les aigles et guirlandes, enfin les deux campagnes de Trajan, tracées en spirale sur la colonne par une main de maître, font que tout ce monument est de la plus grande beauté. Cette colonne est couronnée par un chapiteau, qui, quoique participant un peu du Grec, n'en est cependant pas moins tout Romain.

Cet ordre, si bien ajusté, où les proportions sont si bien établies, ne pouvait être employé comme support; il a été fait avec plus de sévérité qu'il n'en faut pour cela; il fallait à l'empereur Trajan un grand espace pour placer tous ses triomphes et son ornementation; ce n'était donc pas un support raisonné qu'il voulait faire, mais bien un immense développement dans une masse pas trop considérable, et l'on ne pouvait pas être plus heureux dans le choix et l'exécution. (Cette figure est cotée suivant le système décimal).

La fig. 6 représente le plan et l'élévation d'un pilier formé de huit pans; il est extrait des monuments d'Égypte; je ne donne pas ici cet exemple pour que l'on y retrouve des moulures de l'ordre toscan, mais bien pour faire voir que, dans chaque architecture, chaque peuple a fait des supports simples et riches suivant le besoin et suivant la destination du monument; ceux-ci sont appropriés à un tombeau creusé en terre ou plutôt dans le roc; on peut le regarder comme un monument monolithe.

L'ordre toscan est à l'architecture romaine ce que le dorique est à l'architecture grecque, c'est-à-dire, l'ordre le plus sévère et le plus lourd; les Romains l'ont employé dans des genres particuliers, à des édifices où cette architecture était convenable, comme on l'a vu dans les deux premières planches. L'ordre toscan semble le plus ancien de tous; par sa simplicité et par son principe de force et de solidité. Vitruve en s'expliquant sur l'ordre toscan et sur les temples bâtis à la manière toscane, fait entendre que les colonnes avec les bases et chapiteaux avaient sept modules et demi et même jusqu'à huit; la base et les chapiteaux avaient chacun un demi-module, le fût six modules et demi et même sept, y compris sa ceinture par le bas et son astragale par le haut. Vitruve dit également que la diminution de la colonne par le haut était du quart de son diamètre inférieur, et que la plinthe de la base doit être

cylindrique, ce que j'approuve pour les vestibules et les péristyles qui donnent fréquemment passage au public, car dans le cas contraire, on doit la maintenir carrée aux colonnes comme aux pilastres.

On donne à l'entablement toscan le quart de la hauteur totale de la colonne. Plusieurs auteurs l'ont divisé avec des données différentes, et quand on adjoint un piédestal à la colonne isolée, comme aux colonnes Trajane et Antonine, on doit donner à ce piédestal 1 module 7/8 ou environ 2 modules, ce qui fait le quart de la colonne. Ayant divisé toute la hauteur en cinq parties, on en donnera une à la corniche, 1 1/3 au socle, le dé aura 1 2/3; les autres parties de détails sont fixées par des cotes sur les figures en grand de la planche VI, et pour la colonne trajane, au livre VI.

Serlio a donné deux exemples de l'ordre toscan, mais je les ai trouvés si peu satisfaisants que je n'ai pas cru devoir les placer ici : des moulures assez grandes n'étant pas liées par de plus petites, forment un mauvais effet; la colonne n'a que 6 diamètres de hauteur, et elle est trop courte; le chapiteau et la base sont les mêmes que ceux de Vitruve; une des particularités de cet ordre est d'avoir placé trois rainures carrées sur le larmier, comme la figure 6, pl. IV, le fait voir.

En résumé, on voit sur la pl. III, que la fig. I l'emporte de beaucoup sur les autres, tant par son ensemble que par ses détails, et c'est cette supériorité qui a fait que tous les architectes ont suivi de préférence Vignole, et le suivront encore longtemps.

PLANCHE IV.

Elle donne les dimensions partielles des ordres de Vignole, de Vitruve et de Scamozzi. L'ensemble de chacun de ces ordres étant suffisamment indiqué dans la planche précédente, on y aura recours pour les autres renseignements.

Les fig. 1 à 5, indiquent la proportion des entrecolonnements à donner aux ordres d'architecture, et la variété à apporter dans la construction des architraves. Pour en bien faire voir les rapports d'un seul coup d'œil, on a indiqué ces proportions par des cercles ponctués; elles sont communes à tous les ordres. L'entrecolonnement ordinaire doit se faire comme à la fig. I. Il ne peut être plus large pour les entrecolonnements d'angles, tandis que ceux intermédiaires peuvent se faire comme les fig. 2 et 3 l'indiquent. Si l'entrecolonnement était comme à la fig. 3, il faudrait que les colonnes d'angles fussent accouplées comme à la fig. 4, car il est indispensable que le massif d'angle *a, b* fasse équilibre à la poussée de la plate-bande *a, c;* je recommande, pour les entrecolonnements serrés fig. 1, de faire l'architrave d'un seul morceau de pierre, si la nature des matériaux le permet; cette construction est préférable à une plate-bande, car dans ce dernier cas, l'emploi du fer devient indispensable. (Voir le deuxième volume, *Traité de la Construction*). Il arrive quelquefois de faire des entrecolonnements très-lâches, comme celui fig. 5, où les pilastres forment ante et tiennent au mur, comme on le voit sur le plan, ce qui donne encore plus de force aux supports, vu qu'ils ne sont pas isolés, comme dans les fig. 1 à 4; de plus, le linteau qui couvre l'espace vide est en bois, ce qui lève toute difficulté pour la largeur de l'entrecolonnement, car loin de s'écarter, ce linteau tend considérablement à maintenir leur écartement; il y a donc avantage à employer des architraves monolithes, ou des linteaux en chêne bien sains, l'usage en étant maintenant reconnu bon pour supporter de la maçonnerie.

PLANCHES V A VII.

Des entrecolonnements.

La planche V offre une réunion d'entrecolonnements selon plusieurs auteurs. Les fig. 1 et 2 sont les exemples de Vitruve, lequel, pour l'ordre toscan, donne deux applications d'entrecolonnements; cet ordre est construit en bois. Je ne citerai pas tout ce que Vitruve prescrit à cet égard pour l'espace-

ment des colonnes; je le trouve si peu important pour nos besoins que je ne donnerai que comme chose remarquable pour l'histoire, les proportions qu'il donne aux entrecolonnements et qui consistent à diviser la largeur *a*, *b*, en dix parties égales, et il prend pour axe de ses colonnes ou pilastres, les points de divisions 0, 3, 7 et 10, ce qui laisse l'entrecolonnement du milieu plus large que les autres. La fig. 1 forme péristyle; la fig. 2 est décorée d'un pilastre sans diminution placé à l'encoignure et se profilant des deux côtés; les frontons sont très-élevés. (Voir pour leurs proportions, pl. XIX, livre Ier.)

Fig. 3. Palladio fait, comme Vitruve, son architrave en bois, et il dit que l'intervalle entre les colonnes (mesure prise au bas de la colonne), varie depuis 1 diamètre 1/2 jusqu'à 2 diamètres 1/4, quelquefois de 3 et même encore davantage. Cette variété n'est admissible toutefois que lorsque l'on emploie les architraves en bois, ce qui laisse alors toute la latitude possible pour faire des entrecolonnements très-larges; mais celui que Palladio approuve et préfère davantage, est celui de 2 diamètres 1/4; c'est l'entrecolonnement qu'il classe comme comportant la belle et élégante manière.

Un système qui se prête à toutes les volontés ne peut être admissible en architecture, ou bien il faut placer les architraves sur des murs, comme on le voit sur la pl. VII, ou sur des arcades, comme aux pl. VIII à XII; mais les variantes d'entrecolonnements que je prescrirai toujours, sont celles exprimées fig. 1 à 5, pl. IV.

Scamozzi, qui ne s'occupe pas des matériaux qui doivent être employés pour la construction de ses architraves, a espacé ses colonnes de la manière la plus convenable pour produire de l'effet et être agréables à l'œil, tout en conservant des entrecolonnements lâches, et sans paraître les outrer, par la seule raison que les pilastres d'angles sont liés au mur; les espacements sont irréguliers, c'est-à-dire que celui du milieu est plus large que celui des angles. Je ferai remarquer que les entrecolonnements pour tous les ordres en général, sont toujours disposés sur l'alignement d'un mur, et que le nombre des entrecolonnements donnés par Scamozzi ne passe jamais trois, tandis que, dans les exemples donnés par les autres auteurs, ce nombre s'élève quelquefois jusqu'à douze. L'axe des colonnes se trouve dans la même direction, et non en saillie; les colonnes forment péristyle, comme aux fig. 1 et 3; les entrecolonnements d'angles sont les mêmes que ceux que je donne comme règles, fig. 2, planche précédente, mais comme la colonne d'angle est remplacée par un pilier carré qui est engagé à l'angle droit, formé par deux murs, le massif a toute la force désirable pour soutenir la plate-bande, et si Scamozzi ait, comme les anciens, son entrecolonnement du milieu plus large que les autres, c'est pour que la porte d'entrée qui y est placée se fasse mieux voir; de cette manière le passage se trouve très-bien indiqué.

Les deux exemples que je donne de l'entrecolonnement de Scamozzi sont : l'un avec l'emploi des colonnes isolées, dont la base repose sur des marches, et l'autre sur des piédestaux; ce dernier cas n'a pas été exécuté chez les anciens.

Planches VI et VII. Les entrecolonnements étant susceptibles d'une grande variété dans leurs applications, je vais les donner sous des aspects différents, et d'après ce qui a été déjà observé aux fig. 1 à 5, pl. IV, lesquelles je présente comme principe fondamental et base de tous les entrecolonnements; je n'offrirai mes exemples que sous le rapport des pleins et des vides avec l'emploi des colonnes et des pilastres; je donnerai aussi un exemple du tracé des joints d'appareil qui font partie de la décoration, avec les ouvertures couvertes en plate-bande ou circulairement. Dans l'application pl. VII, les entrecolonnements étant très-lâches, il a fallu remplir celui d'angle par un massif, et le décorer de pilastres qui sont sur le même plan que les colonnes; ces dernières sont élevées sur un socle.

Les fig. 1 et 2 de la même planche indiquent une variante qui est usitée pour le socle sur lequel les colonnes reposent. Le trumeau est décoré d'une niche et de joints d'appareils; les pilastres qui en-

cadrent cette niche ont la même diminution que les colonnes. La pl. vi offre une application des entre-colonnements aux péristyles ; un entrecolonnement lâche se trouve fig. 1 ; un entrecolonnement plus serré, fig. 2 ; et un accouplement d'angle, fig. 3 ; ce dernier offre un massif plus que suffisant pour faire équilibre à la poussée des plates-bandes, lesquelles, dans les exemples que Vignole a donnés, ne pourraient résister avec une seule colonne d'angle, d'autant plus qu'il fixe les entrecolonnements à 4 modules 2/3 dans œuvre. Voir les plans fig. 4 et 5 où les cotes sont indiquées ; ils donnent aussi les applications des accouplements des colonnes contre un mur lisse, fig. 4, et contre un mur décoré de pilastres, fig. 5 ; l'une et l'autre sont applicables.

Les fig. 6 et 7 donnent l'exemple d'un péristyle avec l'emploi des colonnes et des pilastres ; ce péristyle est terminé par un fronton dont la fig. 6 offre la coupe.

Les fig. 8 et 9 donnent le plan et l'élévation d'un péristyle vu latéralement ; la colonne et le pilastre sont sur la direction du mur, et le pilastre n'ayant que 1/6 de saillie, on n'a profilé que son architrave et sa frise ; la corniche ne l'a pas été dans toute sa longueur. Les fig. 3 et 8 offrent des exemples de colonnes sur piédestaux et stylobates ; et les fig. 1, 2 et 6, d'autres qui sont sans piédestaux et qui reposent sur des marches.

PLANCHES VIII A XII.

Application de l'ordre toscan aux arcades.

La pl. viii offre l'application de l'ordre de Vignole aux portiques [1]. La fig. 1 donne l'exemple d'un portique simple avec pilastres sans piédestal ; l'entablement est couronné par un fronton, ce qui fait que le profil de sa corniche sur le nu du mur forme retour d'angle ; l'encoignure se trouve avoir peu de saillie ; et la corniche, vu la suppression des moulures, forme plinthe ; sur cette plinthe se profilent les moulures de la corniche. L'exemple de ce retour saillant n'est pas donné dans les ouvrages de Vignole ; il en est de même du fronton et du pilastre, de son retour sur un mur et de la colonne isolée formant avant-corps, fig. 3. L'attique est aussi une chose nouvelle comme ajustement aux règles de l'architecture. Vignole donne pour hauteur à son piédestal 1/3 de la hauteur de la colonne, comme on peut le voir pl. i et iv ; dans l'exemple que nous donnons, fig. 2, le piédestal n'en a que le quart ; en général, toutes les fois que Vignole a fait exécuter ses ordres, il n'a jamais suivi les principes qu'il a donnés, surtout pour ce qui est de la partie de la décoration. Je donne un exemple de ses applications avec des joints lisses, fig. 3, et d'autres avec joints refouillés, fig. 4.

Planche ix. *Portiques de l'ordre toscan selon Vignole et Scamozzi.* — Une application du pilastre (ordre de Vignole), formant retour sur l'angle, se trouve fig. 1 ; le pilastre est parallèle dans toute sa hauteur comme le recommandent plusieurs auteurs ; mais néanmoins nous conseillons de lui faire subir la même diminution que la colonne, ce dont la fig. 3 offre un exemple (voir aussi pl. v). Fig. 2, portique avec décoration de colonne formant avant-corps ; les fig. 3 et 4 offrent le tracé de l'appareil des joints des pierres et des cintres qui ont servi à sa construction ; la fig. 4 donne un exemple d'un retour dans l'angle rentrant, formé également par un pilastre.

Si maintenant on compare les portiques de Vignole avec ceux de Scamozzi, fig. 5 et 6, on verra que ce dernier a donné moins d'élégance que Vignole à la hauteur des arcades ; quoique un peu lourdes, ces formes n'en sont pas moins belles ; quelle richesse dans les impostes et les archivoltes ! Les clefs qui interrompent les moulures, ces profils en retour sur les colonnes ou pilastres formant avant-corps, les retours d'angles saillants avec fronton ; les fonds des arcades, décorés soit par une porte, soit par une niche, les bases des colonnes reposant tantôt sur des socles et tantôt sur des marches, sont des exemples

[1] Les portiques ont été définis pl. ii à iv, liv. ier.

qui offrent beaucoup d'intérêt et que l'on doit mettre à profit. Ces exemples ne se trouvent pas dans les modèles de Vignole. (Pour les figures en grand, voir liv. I, pl. IV.)[1]

PLANCHE X. Ce portique est de Palladio; il est utile de le comparer avec les deux exemples donnés sur la planche précédente. Le portique de Palladio est d'un caractère lourd et écrasé; tous les détails en sont petits; l'aspect de l'entablement est écrasé; la corniche, quoique gracieuse, prise isolément, est lourde dans sa masse générale, vu son rapport avec la frise qui est trop basse; l'archivolte est trop maigre; les pilastres ne diminuent pas dans toute leur hauteur, ce qui contribue beaucoup à donner à cet ordre un caractère de pesanteur dans son ensemble; il en est de même des ouvertures qui n'ont pas assez d'élévation; en somme totale, ce portique est bien inférieur à ceux de Vignole et Scamozzi. L'auteur prétend avoir tiré ses proportions de l'amphithéâtre de Vérone et de Pola. On peut voir jusqu'à quel point c'est vrai, en consultant à cet effet les pl. III et XII. Palladio emploie la colonne et le chapiteau de Vitruve; les moulures de l'archivolte ne sont pas interrompues par une clef, elles règnent sans arrêt tout autour de l'ouverture. Ce portique, quoique ayant généralement des proportions basses, n'en est pas moins une construction heureuse, et il peut avoir, en l'exécutant dans l'intérieur d'une cour, de bonnes applications, comparant surtout ses proportions avec celles si variées des arcades offertes par les monuments des anciens. Pl. 10, liv. Ier.

PLANCHES XI ET XII. Ces deux planches font voir l'emploi des arcades et des ordres rustiques dans les monuments des Romains.

PLANCHE XI. — *Élévation et coupe de la décoration extérieure de l'amphithéâtre de Vérone.* — Il est curieux d'étudier la proportion des pleins et des vides des travaux des Romains, faits sur un autre sol que le leur; il est impossible de ne pas reconnaître, dans ce monument, le cachet qu'ils savaient si bien donner à tous leurs travaux. Cependant ces constructions n'ont pas l'étude, le fini, la pureté de forme que l'on retrouve dans les temples édifiés dans leur belle cité, et encore faut-il prendre Rome à son beau, à son apogée, car après le règne d'Auguste, tout est tombé en décadence et se faisait sans étude et avec une grande indifférence. L'amphithéâtre de Vérone est lourd et massif, quant au soubassement, mais dans le haut, un caractère gracieux, élégant, règne dans la proportion des pilastres et des arcades; les bossages ont été faits avec une intention raisonnée de la part du constructeur, et leur application en est très-heureuse. Fig. 1, facade de l'amphithéâtre. — Fig. 2, profil des trois étages avec les épaisseurs des murs et leur décoration. — Les fig. 3 à 10 donnent le tracé en grand des principales parties des ordres de la façade extérieure; fig. 3, chapiteau; fig. 4, architrave; fig. 5, frise; fig. 6, corniche. Les architraves n'ont pas de moulures; la différence de moulures pour le premier et le second étage ne consiste que dans la proportion qui leur est donnée et qui est plus petite à l'ordre du premier étage qu'à l'étage supérieur. Les fig. 7 à 10 donnent le détail du troisième ordre; fig. 7, chapiteau; 8, architrave; 9, frise; 10, corniche. Ces figures ont été données pour être bien étudiées et comprises; elles sont cotées en mesures métriques.

PLANCHE XII. *Amphithéâtre de Pola.* — L'amphithéâtre de Pola est encore un des monuments que les Romains ont fait si fréquemment dans leurs voyages, et que tant de villes doivent être fières de posséder. Le monument que nous donnons pour exemple est grand et beau, comme tous ceux qu'ils ont fait exécuter, car ce peuple conquérant ne se complaisait pas dans de mesquines constructions, il lui fallait des monuments imposants, sévères, d'une dimension prodigieuse, et que l'on pouvait embrasser avec peine d'un seul coup d'œil.

L'amphithéâtre de Pola est d'un style rustique, et paraît n'avoir été que grossièrement terminé:

[1] Dans le tracé des épures et des joints d'appareil, fig. 4, il faut éviter de faire passer le joint sur l'arête supérieure du listel, comme l'indique *a*, *b*. Le joint doit toujours être au dessous du listel. comme en *c*, *d*, fig. 3, ou au-dessus du congé, comme en *e*, *f*, fig. 4.

on croit qu'il fût bâti par Dioclétien ou Maximilien. Ce monument est comme un dernier rayon de génie de la puissance d'un peuple qui décline et d'un génie qui s'éteint. C'est un artiste qui termine sa carrière et qui prend à tâche de la finir par un chef-d'œuvre. Tout se trouve caractérisé par la grandeur majestueuse du plan et par la conception des masses architecturales. Quel malheur que l'exécution des détails soit restée au-dessous de cette belle conception ! Cette masse colossale, placée entre une rivière et la ville, n'offre par sa position qu'un ensemble grandiose. Au premier abord on ne distingue que quatre étages percés à jour par des arcades multipliées ; ce n'est qu'après un minutieux examen, et fait de près, que l'on peut distinguer les détails, qui, comme nous venons de le dire, ne sont pas terminés.

Le soubassement, fig. 1, donne le dessin du piédroit ou pilier, qui varie, comme on le voit, dans sa décoration ; tel fut, à ce qu'il paraît, l'intention première du constructeur, car on ne concevrait pas le but d'un travail si considérable fait après coup. La fig. 2 donne le profil de la corniche de ce premier ordre. La fig. 3, celui de l'imposte. La fig. 4, donne le second ordre, formé d'arcades, et l'étage supérieur formant l'attique de l'amphithéâtre. Dans la corniche on a indiqué en *a* les entailles faites dans la plinthe ; et dans le mur par les lettres *bb*, l'endroit qui recevait les poteaux, auxquels était attaché le velum ou la banne. Fig. 5, imposte de cet ordre. AB indique le raccordement de la fig. 1 avec la fig. 4.

PLANCHE XIII.

Exemple de l'ordre toscan en perspective.

Cette planche a été dessinée dans l'intention de faire voir l'effet des moulures, vues en dessus pour le piédestal et la base, fig. 1, et vues en dessous, fig. 2, pour le chapiteau et l'entablement. Les autres figures indiquent le tracé de l'épure qui sert à mettre cette base et ce chapiteau en perspective. Les fig. 3 et 4 indiquent le géométral et la base du chapiteau. Les fig. 5 et 6 donnent le tracé sur une surface plane de la base et du chapiteau, mis en perspective au moyen du plan du chapiteau exprimé fig. 7. C'est d'après les fig. 5, 6 et 7 que l'on trace la perspective de la base et du chapiteau qui se trouvent fig. 8 et 9. Les contours apparents de ces deux figures sont déterminés par les profils *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, lesquels se répètent deux autres fois (ces deux dernières opérations n'ont pas été tracées sur la figure de peur de la rendre trop compliquée); il suffira de dire que l'on trace les quatre profils suivant la projection des points 1, 2, 3, 4, etc, abaissés des deux droites OP, QR du plan perspectif. MN est l'intersection du plan vertical avec le plan horizontal. Cette figure n'est pas donnée ici comme étude de la perspective, mais bien, nous le répétons, pour apprendre à se rendre compte des moulures vues en dessus et en dessous.

PLANCHE XIV.

Porte rustique d'après le dessin de Vignole.

Vignole en parlant de cette porte, dit : « J'ai nommé cette porte *rustique*, parce que les pare- « ments des pierres sont composés de bossages. L'appareil en est combiné de telle sorte, qu'elles peuvent « s'entre-soutenir d'elles-mêmes, sans qu'il soit besoin de mortier pour les lier ensemble [1], quelque « dimension que l'on adopte pour sa construction. » Cette porte, par son ensemble et ses proportions pourrait aussi s'appeler *porte toscane ;* il ne lui manque, pour mériter ce titre, que les pilastres ou les colonnes qui sont placés ordinairement sous son entablement. Cette porte a souvent été exécutée avec des grandeurs diverses, mais l'effet qu'elle a produit a toujours été satisfaisant. Vignole a donné à la

[1] Pourtant il n'est pas d'usage de poser les claveaux avec du mortier, les joints des pierres étant bien dégauchis, on les pose à sec.

corniche de cet entablement des proportions qui diffèrent un peu de celles prescrites dans son ordre toscan complet. L'ensemble et les profils sont les mêmes, mais les saillies sont différentes. Pour bien juger de cette différence, il serait bon de comparer la fig. 1 de cette planche avec celle de la pl. XIII. Les détails des bossages et les profils des moulures de cette porte sont exprimés fig. 2 et 3. La fig. 2 donne les bossages dont les arêtes sont arrondies. La moitié de la fermeture de la porte a été donnée pour faire connaître le caractère de la grosse menuiserie en usage à l'époque à laquelle Vignole faisait bâtir.

Fig. 4. Profil en grand du monument de Trasilus, dont l'ensemble se trouve pl. 5, livre 1er.

Fig. 5. Détail en grand de la porte qui se trouve fig. 4, pl. II.—Fig. 6. Profil du chapiteau de pilastre de la porte fig. 5, pl. II.

PLANCHE XV.

Architecture florentine.

Fig. 1 et 2. Porte monumentale des palais Riccardi et Strozzi, à Florence.

Cette planche offre la composition de trois portes exécutées dans trois palais de la ville de Florence. Ces trois exemples rendent parfaitement le caractère qu'avaient les palais rustiques des nobles Florentins des quinzième et seizième siècles. Cette architecture est caractéristique : la dimension donnée à ces portails, leurs sommets circulaires et leurs ornements rustiques sont d'un effet tel, qu'il est impossible que le spectateur n'en soit pas frappé ; les grossières assises en pierre contrastent agréablement avec les figures gracieuses des moulures de l'arc, qui n'est pas soutenu par un imposte, de manière que les yeux parcourent sans interruption cette grande façade. Il est difficile de se rendre compte pourquoi la dimension des pierres est plus forte à la naissance de l'arc qu'au sommet; peut-être est-ce pour donner une apparence plus grande à toute la composition. Les profils des moulures sont indiqués sur le jambage de chaque porte.

Fig. 3. Porte monumentale de la Piazza san Firenze, à Florence. Cette porte, considérée dans son ensemble, a une grande analogie avec la précédente ; la seule différence qui puisse se faire remarquer, c'est que les pierres, d'un travail rustique, sont faites pour correspondre avec les lignes générales de la façade, laquelle ne produit pas du tout l'effet des portes précédentes ; la cause en est dans la trop grande subdivision des pierres.

Ces trois exemples peuvent recevoir chacun une application différente, et fournir dans beaucoup de circonstances un choix heureux comme détails. La composition des moulures qui encadrent la porte, fig. 3, présente moins de particularité ; elle est d'une date plus récente que les deux autres, mais la cimaise (partie constitutive de tous les monuments florentins de ce temps) est très-remarquable ; elle peut, par son contour gracieux, le disputer aux moulures grecques dont elle se rapproche beaucoup.

PLANCHE XVI.

Porte antique suivant Piranèse.

Continuant toujours à prendre nos modèles dans l'antiquité, et regardant toujours comme indispensables de faire connaître les applications que les anciens ont fait primitivement de l'ordre toscan à leurs constructions diverses, nous donnons la porte que Piranèse a retracée dans son grand ouvrage sur Rome antique. Piranèse a composé cette porte d'après une inscription antique dont la traduction va suivre ; ce texte historique est pour moi d'une grande importance, vu la connaissance des lois romaines, des usages et des coutumes des temps les plus reculés qui s'y trouvent détaillés.

Fig. 1. Restauration conforme au dessin de Piranèse (extrait du tome 6, pl. 37). Fig. 2. Restaura-

tion que je crois aussi probable que celle de Piranèse. Je me suis permis de grandir le socle et d'ajouter un panneau plein au-dessous du panneau à claire-voie : par ce moyen la porte rentre mieux, ce me semble, dans les proportions données aux portes dans les monuments antiques ; la raison que je donnerai est que rarement, chez les Romains, les bases des colonnes ou des pilastres reposaient par terre ; il y avait toujours un socle ou des marches, ce qui dans le profil fig. 3, remet le sol en A, tandis que celui de Piranèse est esprimé en B. Les détails de la toiture et de la couverture sont fig. 4. J'ai ajouté aussi un plan, fig. 5, qui ne se trouve pas dans son ouvrage.

L'inscription d'après laquelle Piranèse a dessiné cette porte, est gravée sur trois plaques de marbre d'environ 1^{m},380 de longueur sur 0,610 de hauteur et 0,027 d'épaisseur. Elle est conservée maintenant dans le palais Farnèse, à Rome. Jamais peut-être Piranèse n'avait déployé à un degré aussi élevé tant d'habileté et de génie que dans cette restauration. Il suit constamment le texte avec une fidélité remarquable, et chaque dimension signalée dans le décret est conservée avec exactitude ; il sera facile de s'en convaincre par la lecture de la traduction de ces plaques que nous donnons :

LA 90e ANNÉE DEPUIS LA FONDATION DE LA COLONIE
Numerius Fufidius, fils de Numerius et Marcus Publius étant Duumvirs ;
Publius Rutilius et Cornelius Mallius étant Consuls [1].

DES OUVRAGES. LOI II.

Décret concernant la construction d'une muraille sur le terrain situé devant le temple de Séraphis *transviam*. Celui qui se chargera de ces travaux devra fournir des cautions et signer l'entreprise aux conditions réglées par les Duumvirs.

Dans l'espace, *transviam* est un mur tout près du grand chemin. Au milieu de ce mur, on devra pratiquer l'ouverture d'une porte. — On lui donnera 6 pieds de largeur, 7 de hauteur. En avant de ce mur seront placées deux antes [c] [2] du côté de la mer, de 2 pieds d'épaisseur [d] et de 1 pied 3 pouces de largeur [e]. Au-dessus de la porte sera placé un fort linteau [g] de 8 pieds de longueur, 1 pied 3 pouces de largeur, et 9 pouces d'épaisseur. Sur ce linteau et les antes devront être placés en saillie deux forts mutules [3] de 8 pouces d'épaisseur, et dépassant le mur [m]. de 4 pieds de chaque côté. Sur ces mutules seront fixées, au moyen de fer, les cymaises [q], et au dessus on placera deux pièces [r] de sapin, aussi d'environ un demi-pied d'épaisseur.

Ces pièces devront être fixées avec du fer. Les chevrons seront faits avec des solives brutes ; ils auront aussi 4 pouces d'épaisseur environ, et 9 pouces d'écartement au moins. On placera une volige de planches de sapin d'un pied de largeur ; on établira une plinthe [z] en sapin de 9 pouces de largeur et de 1 et demi d'épaisseur, ainsi qu'une cymaise [aa], et on la fixera avec du fer plat.

[1] Cette inscription paraît dater exactement de la centième année avant la naissance de Jésus-Christ, ou l'an de Rome A. U. C. 649, sous le consulat de P.-Rutulius Rufus et Cor. Manlius Maximus, à l'époque où Marius triomphait de Jugurtha.

[2] Ces petites lettres sont les mêmes que *celles dont s'est servi Piranèse ;* il les a fait rapporter sur son dessin ; nous avons suivi cette même marche.

[3] Le mot *mutule* a été employé sans doute pour console ou corbeau.

Le portail sera couvert de six rangs de tuiles[cc] et tous les premiers rangs de tuiles seront fixés avec du fer[dd] sur la plinthe, et l'on placera un chaperon[ee] sur ce portail. Les deux portes devront être grillées[ff], et à encadrement, elles seront placées et fichées de la même manière que celles du temple de Honor. La dernière clôture est un mur, lequel existe ; ce mur avec son chaperon devra avoir 10 pieds de hauteur ; boucher la porte de ce mur en même temps qu'une entrée qui existe maintenant dans le dit terrain, et les fenêtres qui sont dans le mur près de cet emplacement et du mur. Et sur le mur, qui existe maintenant près de la route, sera établi un chaperon[hh], et tous ces murs et chaperons qui n'auraient pas été bien achevés et présenteraient une surface raboteuse, devront être remis en bon état, et recouverts d'une couche de chaux bien blanche. En cas où l'on ferait quelque ouvrage sous terre, on emploiera un quart de chaux éteinte au plus. On construira le blocage en sorte qu'étant tassé, il s'étende de 15 pieds, mais n'en ait pas plus de 4 de largeur [1].

On devra disposer la place pour les travaux, et les châsses, autels et statues qui sont dans l'enclos, lesquels devront être désignés. On devra rassembler tous ces objets, les enlever, les transporter et les mettre en ordre dans l'endroit qui sera indiqué par les Duumvirs. Tous ces travaux seront faits sous la direction des Duumvirs et du Duumvirat, qui siégent dans le conseil, ordinairement à Puteoli, en sorte que non moins de vingt soient présents lorsque cette affaire sera considérée. Ce que vingt d'entre eux, après avoir prêté serment, approuveront sera approuvé, ce qu'ils désapprouveront sera désapprouvé. Le jour de travail est le premier jour des kalendes de novembre. La moitié de l'argent sera donnée lorsque les contrats seront exactement signés par les cautions ; l'autre moitié sera payée lorsque l'ouvrage sera entièrement terminé ; Caius Blossius, fils de Quintus, caution de ces travaux pour 1,500 sesterces, Quintus Fuficius, fils de Quintus, Cnæus Tetteius, fils de Quintus Caius Cranius, fils de Caius, Titus Crassicius.

La traduction de cette inscription que l'on vient de lire, est extraite, ainsi que les notes, de la traduction de la première partie de l'ouvrage de M. Donaldson, sur *les Portes monumentales de la Grèce et de l'Italie.*

[1] Les quatre dernières lignes de cette seconde section sont les plus incompréhensibles de toute l'inscription ; quelque peu satisfait qu'ait été l'auteur de l'interprétation donnée ici, il a pensé cependant qu'il serait moins blamable de donner cette conjecture du sens de ce passage, que de laisser une aussi grande lacune dans la traduction, et dans cette version, encore a-t-il été forcé de prendre une petite licence dans les quatre premières lignes, en substituant *altiorem* à *latiorem*.

Voici, quant à nous, la traduction de ce passage dont nous conservons le mot primitif *latiorem* du texte de Piranèse : Si quelque ouvrage ou blocage doit être fait, mêlez à de la terre une quatrième partie de chaux ; construisez ce blocage par parties qui n'aient pas plus de quinze pieds d'étendue, et plus de largeur que les pierres angulaires.

PLANCHE XVII.

Application de l'ordre toscan à la décoration de maisons et de constructions diverses

Les maisons de ville ou de campagne, les hôtels, les maisons à loger, peuvent très-bien s'exécuter sans l'emploi des ordres d'architecture, car la nature des matériaux sert souvent à leur décoration, comme l'indique la fig. 1, qui est une maison décorée seulement de bossages ; mais il est des circonstances, non pas qu'elles soient motivées par la nécessité, mais bien seulement par le bon goût, où l'on applique les ordres d'architecture à la décoration des maisons. Nous allons en citer quelques applications pour l'ordre toscan.

Une maison est décorée quelquefois, comme l'indique la fig. 2, par un seul ordre qui embrasse toute la hauteur ; mais le bon goût, qui consiste dans toute circonstance, à mettre chaque chose à sa place, ne peut tolérer cette lourdeur de l'ordre toscan dans cet exemple, vu surtout que la maison a plusieurs étages. On ne doit donc pas suivre ce modèle pour l'exécution, car il n'est pas d'usage de faire un mur large comme *a b*, et haut comme *b c* ; un mur qui a 50 centimètres d'épaisseur ne doit pas s'élever plus haut que la hauteur d'un étage, s'il n'est lié horizontalement par des murs de refend : Ces divisions ordinairement s'expriment par des corniches, des pilastres, comme on en voit des exemples fig. 4 à 6. C'est la manière de placer chaque chose qui en fait le mérite, qui donne de la grâce et en fait la valeur : tel ordre qui ne fait pas bien lorsqu'il occupe seul toute la hauteur de deux étages, fera mieux quand il n'en occupera qu'un seul, fig. 2, où l'ordre marque l'angle du rez-de-chaussée, ou bien encore quand les pilastres sont superposés les uns sur les autres, comme à la fig. 4. On peut pourtant citer des cas où l'ordre employé seul fait bien, c'est quand les deux étages sont très-bas et que la maison est petite, comme la fig. 9 en donne un exemple.

Dans plusieurs circonstances les pilastres sont motivés soit par l'emploi des ouvertures qui sont ou circulaires ou rectangulaires, soit par la trop grande largeur des trumeaux ; dans ces deux cas l'ornementation est le seul but ; les fig. 4 et 6 en donnent des exemples. Pour la décoration d'une ouverture, les pilastres seront comme en *d*, fig. 4 et 8, et fig. 6, pour régulariser la largeur des pleins et des vides. Dans le premier exemple, les pilastres encadrent l'ouverture ; ils reposent sur une plinthe *e*, fig. 4, et il est bien dans ce cas, pour compléter la décoration, de placer un balcon *f* qui sert d'appui.

Fig. 5. Les pilastres pour la décoration de cette maison sont très-multipliés ; ils ont été donnés pour ôter la grande monotonie d'un mur privé d'ouvertures. La décoration d'une maison peut se faire de différentes manières ; on peut employer des pilastres simples comme à la fig. 7, ou enrichir le pilastre de toutes les moulures de l'ordre toscan, comme la fig. 8 le fait voir.

Les colonnes de l'ordre toscan sont souvent employées pour soutenir des voûtes de passages, quelquefois les retombées ou naissances des voûtes sont portées par des pilastres ; dans d'autres cas on se contente seulement de placer un chapiteau ; ces exemples sont exprimés fig. 10. — Pour toutes les constructions simples, sévères, l'ordre toscan peut être employé ; nous citerons seulement quelques exemples : comme piliers, portes faites dans un mur de clôture, fig. 11 et 12, pour un massif lourd et large, il est bien de le décorer aux quatre angles par des pilastres ou par des colonnes engagées, fig. 13 ; cet ordre est employé aussi avec quelque succès pour les monuments funéraires, fig. 14 ; dans ce cas, sa composition et son ajustement s'étendent à l'infini ; au fond d'une cour pour la décoration d'un puits, d'une fontaine, etc., comme les fig. 15 et 16 en donnent des exemples.

Pour des constructions diverses, pour des monuments de quelque importance, l'ordre toscan peut être employé, nous citerons : les serres, les orangeries, les hangars, les magasins, les portes de villes, les prisons.

PLANCHE XVIII.

Application de l'ordre toscan à la décoration des vestibules et des portiques.

« Le vestibule était chez les Romains comme il est encore dans les usages modernes, un local qui, à l'entrée des maisons, précédait les différentes pièces dont l'ensemble se composait. Ce local existait entre la porte d'entrée et la voie publique; il était destiné à recevoir ceux qui venaient saluer le maître de la maison, de manière à ce qu'ils ne restassent point dans la rue, et n'entrassent point dans l'intérieur.

« Dans les usages modernes, on appelle vestibule un lieu couvert qui sert de passage aux divers appartements d'une maison, et qui est le premier endroit où l'on entre. » (Extrait du *Dictionnaire historique de l'Architecture* de M. Quatremère de Quincy).

L'ordre toscan employé pour les vestibules, reçoit beaucoup de modifications; quelquefois on construit la base et le chapiteau d'après les prescriptions de Vignole, tandis qu'on donne à la colonne une proportion qui n'est pas celle donnée par cet auteur; dans d'autres cas, on conserve la proportion de la colonne, et l'on fait subir différentes modifications au chapiteau, à l'entablement, à la base; les fig. 3 et 4 le font voir; d'autres fois on supprime la base, on arrondit le socle pour ne pas gêner la circulation; comme à la fig. 1. L'entablement quelquefois est supprimé, les arcades alors reposent sur les chapiteaux ou sur des architraves, comme on le voit exprimé fig. 1 et 2, ou bien encore on supprime la frise pour en faire une corniche architravée; les fig. 3 et 4 en donnent des exemples. La proportion de la colonne de l'ordre dorique a été employée pour décorer le vestibule fig. 4; dans cette même figure, la corniche se profile sur le mur du fond; dans la fig. 3 on remarque le retour de la corniche sur le mur de la cour.

Le caractère d'un vestibule doit être sévère, ce qui n'empêche pas pourtant qu'il en existe qui sont d'une grande richesse; les voûtes, les plafonds reçoivent dans leurs compartiments des caissons d'une ornementation très-riche; la peinture y joue souvent un très-grand rôle; les parties lisses sont nuancées par des encadrements, des filets de diverses couleurs, dont les belles ruines de Pompeï ont donné l'idée. D'après le vestibule on juge de l'importance du bâtiment.

Dans les hôtels de riches particuliers on rencontre souvent des cours entourées de portiques, fig. 1; ces portiques sont à jour et réunissent deux corps de logis; ils sont très-remarquables. Il est des circonstances où l'on décore le mur d'un fond de cour par des niches, des statues ou de petits monuments, comme ceux que nous donnons planche précédente; cette décoration contribue puissamment au coup d'œil du vestibule; mais le plus agréable de tous est lorsqu'un jardin fait le fond du tableau, ou que le vestibule laisse apercevoir une riche campagne, comme les palais d'Italie nous en offrent tant de beaux exemples.

PLANCHES XIX, XX ET XXI.

Suite des Modèles de lavis.

Planche XIX. Cette planche est pour le dessin, à quelques modifications près, la même que celle donnée pour exemple d'entrecolonnement, pl. vii. Elle offre un modèle de l'ordre toscan formant porche, avec colonnes reposant sur des socles; des pilastres sont sur le même plan et supportent l'entablement. Le mur qui est entre les pilastres est décoré d'une niche et de joints d'appareils; celui du fond est percé d'une porte ayant un bandeau tout autour; une frise et une corniche sont au dessus; à droite, une niche carrée avec statue dont une partie est dans l'ombre, et l'autre dans la lumière, termine la décoration du fond. La coupe fait voir la naissance d'une terrasse qui se trouve placée au-dessus du porche ou péristyle.

Le plan, ainsi que la coupe, sont teintés avec du carmin pâle.

Planche xx.—Fig. 1. Entablement, chapiteau et base de l'ordre toscan, selon Vitruve.—Fig. 2 et 3, ordre toscan, selon Vignole. Dans la première figure, les moulures sont rendues, modelées par des teintes fondues et adoucies, la lumière étant

à 50° dans les deux projections; on l'a supposée être placée derrière le spectateur. Dans la deuxième, la base, le chapiteau, l'architrave, la frise et une partie de la corniche se trouvent dans l'ombre porté par le retour saillant de la corniche, dont le profil et la coupe sont indiqués au-dessus de la moitié du chapiteau de pilastre, fig. III, qui est aussi dans l'ombre.

Ces exemples ont été choisis pour bien faire comprendre l'effet des moulures éclairées directement, Fig. 1, ou placées dans l'ombre et éclairées, modelées par reflets, fig. 2 et 3; ces derniers exemples se rencontrent fréquemment dans le rendu des dessins d'architecture.

Planche XXI. Cette planche est consacrée à l'étude du tracé des ombres sur une suite de moulures à surfaces planes et courbes, concaves et convexes; ces figures sont données à l'effet de rappeler le tracé employé pour déterminer les ombres portées par l'arête des corps en saillie les uns sur les autres, ou par les tangentes de la lumière sur les corps ronds, comme aux fûts des colonnes, aux parties coniques, aux courbes annulaires, etc.; toutes figures qui doivent servir à l'intelligence des deux planches précédentes, sur lesquelles il n'a pas été donné de tracé d'opération (voir livre I, tracé des ombres et modèles de lavis).

Sur cette planche, on s'est attaché à bien exprimer la limite des ombres propres, dont le contour est exprimé en plan et en élévation pour chaque figure.—La direction de la lumière est toujours à 50°—La teinte noire limite le contour apparent de l'ombre, que l'on doit retrouver sur les dessins lorsque les figures sont terminées, comme on peut le voir par les exemples précédents.

Dans toutes les figures, les lignes ponctuées indiquent le tracé graphique des opérations qu'il est nécessaire de faire pour obtenir le contour apparent de l'ombre; nous ne croyons pas utile de donner de démonstration à ce travail, vu qu'il est la suite et une conséquence des opérations qui sont données au livre I.

La direction de la lumière est A B, en projection horizontale et *a b*, en projection verticale pour toutes les figures.

Fig. 1. Ombre portée par une saillie rectangulaire DE, placée horizontalement sur un tronc de pyramide renversé formant console, et adossé contre une surface verticale: le contour apparent de l'ombre est *m*, *n*, *o*, *p*, 2, *q*, *r*, pour la projection verticale, et pour la projection horizontale, fig. 2, il est exprimé par des lettres correspondantes à ces dernières. — Fig. 3 et 4. Élévation et plan d'un cylindre recouvert par une autre surface cylindrique DE, projetant son ombre sur le cylindre inférieur; le contour apparent de l'ombre devra rester visible après que le cylindre aura été modelé, soit par des teintes plates, soit par des teintes fondues, comme on l'a fait aux deux planches précédentes. — Fig. 5 et 6. Élévation et plan d'un cylindre sur lequel repose un solide rectangulaire DE. — Fig. 7 et 8. Élévation et plan d'un chapiteau de pilastre de l'ordre toscan, projetant son ombre sur un fond. AB est un solide dont l'arête horizontale supérieure projette son ombre en ligne droite suivant la direction de lumière A*a*. —Fig. 9 et 10, Élévation et plan d'une base de pilastre de l'ordre toscan projetant son ombre sur un fond. Un solide, AB, en projection verticale, et CD en projection horizontale, est placé en avant, et a son arête verticale qui se projette sur les moulures de la base, en en suivant les contours. — Fig. 11 et 12. Élévation et plan d'une base de colonne de l'ordre toscan de Vignole (comme les exemples précédents). Le contour apparent de l'ombre est limité par la direction du rayon de lumière; les lettres sont les mêmes pour les deux projections. — Fig. 13 et 14. Élévation et plan d'un chapiteau de colonne de l'ordre toscan. La direction de lumière est déterminée par la fig. 15 pour les fig. 7, 9, 11 et 13.

ORDRE DORIQUE

SON HISTOIRE SUCCINCTE ET SES MODÈLES PRIS DANS L'ANTIQUITÉ,
AVEC DIVERS EXEMPLES D'ENTRECOLONNEMENTS, DE PORTIQUES,

TIRÉS DES OEUVRES DE

VIGNOLE, PALLADIO, SCAMOZZI,

LESQUELS SONT ACCOMPAGNÉS

De détails développés et cotés, et d'exemples de plusieurs modifications apportées par ces auteurs dans l'exécution des retours d'angles, des avant et arrière-corps, des soubassements, des stylobates, des attiques, des frontons, etc., et des applications de l'ordre dorique aux constructions diverses.

MODÈLES DE LAVIS,

23 PLANCHES GRAVÉES AVEC TEXTE EXPLICATIF.

Imprimerie de Ducessois, 55, quai des Grands-Augustins,
près le Pont-Neuf.

A Monsieur Hittorff, architecte,

Chevalier de la Légion-d'Honneur et de l'ordre royal de l'Aigle rouge de Prusse, 3e classe, membre des Académies de Milan, de Berlin, de Munich, de l'Institut des Architectes britanniques et d'autres Sociétés savantes de la France et de l'étranger.

Monsieur,

Vos études sur l'essence, le but et les moyens de l'art que vous exercez avec une si honorable distinction, en vous appelant sur le terrain de l'architecture symbolique des anciens, vous ont amené à reconnaître, dans ces monuments polychrômes des Mèdes, des Perses, des Égyptiens, des Grecs, des premiers chrétiens, où la pierre, les marbres de couleur, les métaux précieux, sont alliés à la peinture et la sculpture colorée, l'expression d'une grande pensée métaphysique, rendue palpable à l'aide d'emblèmes conventionnels. Cette découverte, qui contrarie les doctrines professées dans nos écoles, ouvre à l'histoire de l'art un chapitre neuf, dont vous vous occupez depuis longtemps à rassembler les éléments.

En attendant la publication de vos travaux sur ce sujet important, permettez à l'un des témoins de vos travaux, non d'en proclamer, cela blesserait votre modestie, mais au moins d'en faire pressentir les mérites.

Permettez lui aussi de vous donner un bien léger, mais bien sincère témoignage de sa gratitude, en vous dédiant le livre troisième (ordre dorique) de son ouvrage sur l'architecture, livre dans lequel, par l'effet de ce désir d'obliger qui vous anime sans cesse, ont été reproduits divers fragments de vos savants et consciencieux travaux.

J'ai l'honneur d'être, avec une profonde estime,

Monsieur et cher confrère,

Votre bien affectionné serviteur,
THIOLLET.

TABLE DES MATIÈRES DU LIVRE III.

ORDRE DORIQUE.

LIVRE III.

DE L'ORDRE DORIQUE.

PLANCHE I.

Frontispice.

Parler de l'origine de l'ordre dorique, c'est remonter à la naissance de l'art et au système imitatif, c'est rappeler la cabane, ou au moins l'imitation des constructions primitives en bois qui forme le caractère distinctif de toute l'architecture grecque.

Si l'on en croit Vitruve, le plus ancien des auteurs qui aient écrit sur l'architecture, mais qui devient moderne comparativement au sujet qu'il traite, c'est dans l'imitation des ouvrages en charpente et dans les premiers essais de l'art de bâtir en bois qu'il faut chercher l'origine de l'ordre dorique grec; il s'étend sur les détails de cette transformation, il en explique les conséquences et finit par cette maxime qui contient le principe de l'architecture grecque en général et de l'ordre dorique en particulier : « Les Grecs crurent que ce qui répugnait à la réalité et au vrai dans l'original, ne pouvait, avec une raison certaine, être admis dans l'imitation. » (Vitr. L, IV, ch. II). M. Quatremère de Quincy, dans son dictionnaire d'architecture, dit que si l'ordre dorique fut le résultat d'un tel ensemble de rapports et de rapprochements, on ne peut supposer que le temple d'Argos dût au hasard son ordonnance dorique. Mais qu'importe, surtout aujourd'hui, de deviner la cause qui a imposé à l'ordre le nom du pays où il a pris naissance, ou du roi Dorus? si cette recherche peut avoir quelque importance historique pour ceux qui veulent s'enfoncer dans la nuit des temps et ressaisir les premiers fils des traditions helléniques, toutes discussions à cet égard sont complétement étrangères à la véritable origine de l'ordre dorique, qui nous paraît être indubitablement l'imitation primitive de la construction en bois. Voilà en Grèce, le titre originaire de cet ordre. Quel homme, quel architecte a pu avoir l'honneur de cette invention? c'est ce que nous ne pouvons décider, quelques-uns ont avancé avec peu de justesse et de raisonnement, que ce qu'on appelle la cabane rustique aurait un jour été copié par quelque architecte, et que le succès de cette copie aurait engagé à la multiplier, il est certain que ce n'est pas cette cabane d'un bois grossier qui a pu servir d'exemple à l'art; mais bien plutôt la construction, déjà très-perfectionnée, des temples exécutés en bois, étudiée par des hommes habiles qui avaient donné à ces constructions le type des travaux en pierre; une progression insensible de travail et de goût modifia les supports, les plafonds, les combles et tous les éléments de la construction en bois, et ce fut ainsi qu'un semblable modèle acquit dans l'esprit le pouvoir et l'autorité de la nature.

La bâtisse en pierre ne fut donc que tardivement et peu à peu substituée à la bâtisse, déjà régularisée, en bois. Ces constructions en bois se sont conservées jusqu'à la deuxième période grecque, et ce ne fut qu'après cette époque que l'on commença à bâtir en pierre et, plus tard, en marbre.

Vitruve, par une métaphore ingénieuse, donne à entendre que les proportions de l'ordre dorique grec

semblent basées sur celles de l'homme, et celles de l'ordre ionique sur le corps de la femme. Dans les arts, les Grecs, il est vrai, prirent constamment la nature pour guide; toutes leurs créations sont empreintes de son génie. En architecture, ils furent si heureux, ils établirent une si merveilleuse harmonie entre les parties d'un tout, ils furent si économes de superfluités, il existe une telle corrélation entre les différents membres de leurs édifices, qu'on ne peut douter qu'ils n'aient procédé d'après des lois divines. Aussi les modernes, admirant ce juste rapport des parties avec l'ensemble, et le considérant comme le *nec plus ultra* de l'art, ont-ils cru devoir ériger en principes fixes dans leurs écoles d'instruction ce qui, chez les antiques hellènes, ne fut que l'expression d'un sentiment exquis. Et telle est cette justesse de rapports, qu'à l'aide d'un seul membre d'une de leurs ordonnances, on peut édifier l'ordonnance entière dans ses proportions, tout aussi bien qu'on donnerait à une figure d'homme ses valeurs, n'ayant pour régulateur qu'un nez, un œil, un pied, une seule phalange de doigt. C'est dans ce sens que Vitruve a pu dire que l'ordre dorique était basé sur la figure de l'homme; toute autre interprétation serait absurde. Jamais le corps de l'homme en architecture, ne pourra être qu'un soutien vertical, comme serait une colonne, une caryatide. Dans certaines constructions en bois et en pierre, dans un assemblage en charpente, il pourrait, il est vrai, former un tirant, un poinçon et deux contrefiches; dans une demi-ferme, il tiendrait lieu de l'arbalétrier et des aisseliers, parce qu'il a la faculté de varier ses mouvements, et remplirait ainsi des fonctions très-différentes; mais assurément telle n'a point été la pensée des anciens; ils ont pu puiser dans le système de l'homme des principes de force et de mécanique, mais jamais des formes architecturales. Nous l'avons dit en commençant, c'est dans les constructions primitives en charpente, que gît l'origine de l'architecture grecque et l'ordre dorique en particulier; nous renvoyons donc au livre I et à la planche XII de ce cahier, où il est question de l'origine des ordres et où l'on trouve des exemples à l'appui tirés de l'antiquité.

L'ordre dorique doit donc être considéré comme le plus ancien des trois ordres grecs. La forme mâle et belle de sa colonne, le caractère de son entablement, la décoration de sa frise et ses rapports de proportion, l'ont fait considérer comme le type primordial de l'architecture hellénique qui est essentiellement imitative.

La planche I offre un ensemble des monuments les plus beaux, les plus réguliers et les plus variés que l'on puisse trouver réunis sur un même point. C'est dans cette citadelle d'Athènes, au sommet de l'Acropolis, que s'élèvent : les Propylées, qui en forment l'entrée, le temple de Minerve ou Parthénon et le temple de Minerve Poliade; ils sont renfermés dans une enceinte dont la construction est en partie cyclopéenne; au pied de ces murs sont : les théâtres de Bacchus, l'Odéon, le temple d'Esculape, le Prytanée, les monuments de Thrasyllus et de Lysicrates. En créant des monuments d'une si grande richesse, le génie de l'homme s'est surpassé; aucun peuple depuis n'a atteint le degré de perfection qui les rend pour les modernes un éternel objet d'admiration et d'étude. Legrand [1], qui a visité ce site des merveilles, nous dit : « Quel œil, sensible à l'harmonie des proportions, ne sera pas flatté à l'aspect de cette simplicité, de cette unité de formes que présente le chef-d'œuvre de l'architecture grecque, le *Parthénon* d'Athènes? Quel voyageur, assez heureux pour fouler la terre célèbre de la Grèce, pour gravir avec impatience le rocher de l'Acropolis, n'a pas été frappé de l'effet imposant de ce portique, de sa majesté, et n'a pas, au pied de ses colonnes, rendu, par son admiration, un juste hommage au goût épuré de Périclès, au génie de Phidias?

Pouvait-on, avec des moyens plus simples, produire un plus grand effet? Un parallélogramme rectangle, ayant huit colonnes en péristyle sur la face et dix-sept sur le flanc, compose toute la magie que présente cet édifice, dont la blancheur, frappée des rayons du soleil, réfléchissait au loin son éclat sur les plaines de l'Attique. Un mur lisse recevait les ombres de ces colonnes et faisait valoir leur forme cylindrique re-

[1] Archiecte, homme de lettres, mort en 1808.

vêtue du doux travail de leurs cannelures. La richesse de l'entablement qui les couronne et qui dessine sans interruption la forme simple du parallélogramme, la légère inclinaison du toit de marbre, ses deux extrémités qui produisent ce fronton élégant, noble et léger dont les modernes ont tant abusé, et qu'ils ont si souvent défiguré, achèvent de dessiner cette masse admirable, mâle et légère à la fois, où l'œil se repose avec charme et qu'il veut parcourir sans cesse parce qu'il la conçoit et la suit sans effort.

Les propylées, ces vestibules superbes de la citadelle, présentent moins d'unité dans le plan, et l'inégalité du sol, qui amena cette disposition, contribue aussi à leur aspect théâtral; l'opposition de la colonnade du milieu, à jour, avec les murs des petits temples voisins, car tout était divinisé chez les Grecs, produit une variété piquante; cependant il est douteux que ce monument ait été conçu ainsi dans son origine, et différentes parties y semblent ajoutées dans des temps postérieurs.

Les deux grands piédestaux, par exemple, figurés sur la planche ont été pendant longtemps un problème dont la solution vient d'être décidée par les dernières fouilles faites tout récemment et qui attestent que le pilier de droite n'a jamais existé qu'en projet, peut-être même ce projet n'est-il lui-même qu'une création moderne; quoi qu'il en soit, j'ai cru devoir le placer dans la restauration comme objet de symétrie et de régularité. Les dites fouilles ont fait découvrir également le petit temple de la Victoire sans ailes, que j'ai figuré dans le plan comme je pense qu'il a dû être dans son origine.

« Le fronton, qui semble n'avoir, chez les anciens, couronné que les temples, n'a peut-être été employé ici que comme faisant partie de la décoration d'une enceinte sacrée. Chez les Romains, ce portique triomphal eût été surmonté d'un attique portant une inscription dédicatoire. »

Les colonnes en marbre blanc sont composées de trois ou quatre assises ou tambours unis ensemble avec une telle précision qu'il n'est pas possible d'apercevoir les joints, ce qui avait fait dire, par erreur, à plusieurs voyageurs qu'elles étaient d'un seul bloc.

Le dessin que nous donnons offre la réunion de tous ces monuments restaurés; il rend compte en outre des nouveaux temples que les fouilles récentes ont fait connaître. Ces magnifiques monuments furent bâtis sur les dessins d'Ictinus et de Calicrates, architectes qui étaient sous la direction générale de Phidias, à qui Périclès, son ami, avait confié la surintendance des monuments qu'il faisait ériger pour l'embellissement d'Athènes[1]; l'époque à laquelle remonte la construction de tous ces monuments est de la 85[e] olympiade à la 120[e], ou environ 400 ans avant l'ère chrétienne.

Il est aujourd'hui reconnu que, cinquante ans avant cette époque, la célèbre ville d'Égine avait des chefs-d'œuvre de l'ordre dorique et des merveilles de sculpture, en pierre, en marbre et en fonte qui déjà faisaient école; les figures du fronton du temple de Jupiter Panthellenium, dont le musée du Louvre possède des plâtres, en sont une preuve, car le caractère diffère essentiellement des figures de Phidias.

Il ne faut pas croire que l'ordre dorique employé dans les monuments d'Athènes soit resté le type fondamental de l'architecture grecque, la sévérité de sa colonne sansbase, ne pouvait convenir qu'aux grands temples, à ceux dont la planche XII offre un exemple où l'on peut remarquer avec quel soin les Grecs ont étudié cet ordre; si l'on examine la planche II, qui offre un exemple de cet ordre mis en parallèle avec d'autres compositions justement estimées par leur élégance de style, soit dans la masse, soit dans les détails des moulures et de leurs profils, on verra que la hauteur des ordres, si différente, n'en change pas le caractère, seulement l'ordre reçoit une plus ou moins heureuse application à l'édifice auquel il est approprié. Les planches XIX à XXI montrent les modifications apportées dans la décoration de la frise suivant la distinction particulière des monuments, les reliefs des sculptures, les peintures, etc. (voir aussi planches XVII et XVIII).

Quand les Grecs, dans leurs compositions, ont emprunté quelque chose à d'autres peuples, ils l'ont présenté avec tant de charme, dans des masses si rajeunies, et avec des proportions si nouvelles et si har-

[1] La vue de ces ruines et la restauration des plans, coupes et élévation, sont rendues d'une manière satisfaisante dans l'ouvrage de Stuart, sur les antiquités d'Athènes, dans le voyage en Morée, par Blouet, et dans d'autres travaux publiés depuis.

monieuses, qu'il semble toujours que leur emprunt soit une création; ils paraissent plutôt avoir enrichi les autres nations de leurs compositions originales qu'avoir puisé chez elles. Malheureusement il n'en est pas ainsi des autres nations qui ont puisé chez les Grecs, car presque toujours lorsqu'elles ont agi ainsi, ce n'a été que pour dénaturer les formes gracieuses et délicates des créations de ce peuple.

Au bas de la planche, à droite, se trouve le plan de l'Acropolis d'Athènes où sont réunis tous les monuments dont nous avons parlé; en voici la légende:

INTÉRIEUR.

1. Les propylées, servant d'entrée à la citadelle; la façade est d'ordre dorique; le vestibule a des colonnes d'ordre ionique (voir: ordre ionique, pl. IV).
2. Temple de Minerve, dit le Parthénon.
3. Les temples, réunis d'Érechtée, de Minerve Poliade et de Pandrose.
4. Statue de Minerve.
5. *a, b, c, d, e,* Enceinte des murs de la citadelle; *a, b, c,* construction cyclopéenne.

EXTÉRIEUR.

6. Monument choragique de Thrasyllus, taillé dans le roc de l'Acropolis (il vient d'être détruit, voir, pl. XVII fig. 1).
7. Monument choragique de Lysicrates; appelé vulgairement la lanterne de Démosthènes (voir les pl. 7, fig. 4 et pl. 100).
8. Théâtre de Bacchus.
9. Odéum de Régilla.
10. Odéum de Périclès.
11. Prytanée.
12. Enceinte sacrée d'Aglaure.
13. Temple d'Esculape.
14. Temple de Jupiter Olympien.

A gauche de la même planche, est le tombeau des rois de Juda en Syrie[1]. Ce monument est taillé dans le roc comme celui de Thrasyllus; il est fait à l'imitation des hypogées des Égyptiens et des tombeaux perses; son architecture est dans le caractère grec. Dans l'état actuel du monument les deux colonnes du milieu sont enlevées, la grande architrave ou *supercilium* est en l'air sans support (elle n'en a pas besoin puisqu'elle est naturelle), dans le dessin nous avons replacé les deux colonnes.

La partie horizontale formant supercilium, et les Antepagmentum ou chambranle qui encadrent l'ouverture, sont ornés de feuillages qui retombent de la hauteur des chapiteaux dans la partie supérieure formant les jambages de l'ouverture; l'entablement se trouve exprimé sans avoir égard à ce premier encadrement, et son architrave sans retour d'angle, sert à le détacher et à l'isoler, de manière que la partie lisse qui forme l'architrave, se continue avec la surface du monument. Les trois triglyphes du milieu de la frise sont remplacés ainsi qu'il suit: celui du milieu par une grappe de raisin, et ceux de chaque côté par des feuilles disposées en formes de lyres.

Les colonnes et l'entablement sont employés comme décoration sans former un ordre régulier, et l'aspect du monument, quoique dorique, a un caractère particulier qui donne à croire qu'il a été construit avec une réunion de fragments de cet ordre, employés arbitrairement et sans intention de construire un

[1] Cette figure est extraite de l'ouvrage de Casas, *Voyage pittoresque en Syrie, dans la Phénicie, la Palestine et la Basse-Égypte*. Il eût été curieux de connaître l'origine de ce monument, mais malheureusement l'auteur de cet ouvrage n'a point fait de texte. — On pourra avoir recours à la pl. 68, pour des observations sur le même sujet.

ordre régulier. De tels exemples ne sont pas rares en Italie, mais ici, le monument étant taillé dans le roc; il a dû être conçu pour son objet, et ce vestibule, quoique d'une pensée un peu barbare, comparativement aux autres ordres étudiés des anciens, n'en est pas moins original et digne d'être remarqué comme décoration d'ordre dorique.

L'ordre dorique, si beau de forme et de proportion, doit être bien médité par les élèves; ils ne sauraient non plus trop examiner les autres ordres représentés planche II afin de pouvoir du moins retenir ce qui en constitue le caractère, car c'est cette connaissance qui peut seule les guider, et d'où dépend leur succès dans la décoration comme dans la construction.

La connaissance des ordres d'architecture, dit J. F. Blondel, conduit un architecte à mettre dans ses productions ces belles proportions, cet accord et cette harmonie qui ravissent l'âme et charment les sens ! comme la musique et la poésie.

L'architecture est susceptible d'harmonie, et peut avoir la prétention de parler à l'esprit; tantôt grave, tantôt légère, tantôt riche ou simple (comme on peut le voir dans les exemples cités) elle procure aux bâtiments le caractère qui convient à leur destination, elle embellit les villes d'une infinité de monuments qui relèvent la gloire des nations, et attirent l'étranger empressé de venir contempler ces merveilles. Là, elle élève un temple à la divinité dont l'ordonnance tranquille décide le caractère majestueux ! Ici, un superbe palais où la sculpture et la peinture de concert avec l'architecture déploient tous leurs trésors ! Plus loin on remarque un magnifique hôtel-de-ville auquel des issues bien ménagées aboutissent de toutes parts et qui laissent apercevoir à leur extrémité opposée divers édifices plus ou moins importants : tantôt c'est une fontaine, une statue, une colonne triomphale ou historique; tantôt c'est une porte de ville ou un arsenal dont la décoration présente une ordonnance mâle et fière, ou bien encore un hôtel des monnaies; une bourse, traités d'un genre plus simple ; ou quelquefois enfin un palais de justice, une municipalité, un tribunal de paix ! Tout doit être grave dans ces monuments d'utilité publique, et dans leurs décorations, tout doit inspirer le respect, et si l'architecte emprunte l'éclat de la sculpture, c'est pour y représenter des actions de vertu, de générosité et de justice.

On emploie aussi l'ordre dorique pour la décoration de places publiques, en l'appliquant à de magnifiques galeries, tantôt on a vu ses colonnes porter des archivoltes et tantôt des arcades[1] Souvent ces mêmes colonnes sont remplacées par des pilastres qui servent à la décoration de portiques, comme le font voir les figures 5 à 10, planche II; cet ordre convient aussi à de belles portes formant l'entrée de maison de maître, ou donnant l'entrée à une grande cour annonçant la demeure d'un ministre, d'un grand magistrat ou d'un illustre militaire, et il sera, par le caractère qui lui est propre, un indice de la grandeur et de la dignité de l'homme qui occupe l'hôtel.

Tels sont à peu près les avantages qui résultent de la juste application des ordres d'architecture; quoi qu'il en soit de ces avantages, souvent les convenances ou les localités, s'opposent à l'emploi complet de l'ordre; souvent on n'en prend qu'une portion, telle que la frise que couronne un larmier comme à la figure 5, Pl. II ; ce n'est donc qu'avec une grande réserve et beaucoup d'étude et de jugement que l'on doit se permettre l'application, non seulement de l'ordre dorique, mais de tous les ordres en général; malheureusement l'on commence toujours par les compositions les plus compliquées pour passer aux résultats les plus simples, c'est un grand tort; on ne saurait donc trop consulter le génie des anciens et les modèles qu'offrent à ce sujet nos planches I, X et XII.

A l'inspection de l'ordre dorique on voit que sa disposition est la plus naturelle et la plus solide; c'est là son caractère particulier celui qui le distingue des autres ordres malgré les diverses expressions apportées dans ses masses comme dans tous ses membres; tels sont, dans sa corniche, ce double larmier taillé en mutules fig. 4, pl. II, ou en denticules, fig. 2; et resté lisse dans la fig. 3; la noble simplicité que con-

[1] Ce genre n'a pas toujours été toléré par les architectes classiques.

serve son chapiteau, la juste proportion du fût de la colonne, et surtout son galbe, comme on peut s'en convaincre par les fig. 2 et 4; mais savoir prendre juste celui qu'il convient entre les fig. 1 et 3, voilà l'écueil; c'est là que l'artiste doit méditer et penser à la destination, et surtout à l'effort que doivent faire les colonnes employées comme supports. Les mêmes préceptes s'appliquent à la pl. xii; il n'y a qu'une mûre réflexion qui puisse apprendre à mettre de l'accord dans toutes les parties d'un bâtiment, autrement dit qu'elles soient chacune à leur place et dans un juste rapport; la moindre désunion forme une discordance, et cette discordance détruit l'harmonie de l'ensemble (voir Livre I[er]; Étude des Ordres).

PLANCHE II.

Cette planche offre un parallèle des ordres doriques réputés classiques. Ce sont : Le dorique grec, fig. 1; le dorique romain, fig. 2; le dorique de Palladio, fig. 3; et le dorique de Vignole, fig. 4.

Le premier exemple, quoique lourd, produit des effets harmonieux quand il est employé pour former et décorer des façades, des temples qui forment péristyle, comme on peut le voir sur les pl. i et xiii.

Le dorique romain du théâtre de Marcellus, fig. 2, est sévère et svelte tout à la fois; il a été exécuté dans l'esprit et la pensée du dorique grec, mais avec diverses modifications dans les proportions.

Au théâtre de Marcellus, aux thermes de Dioclétien et à Albane, on voit des exemples de l'ordre dorique exécuté sans base; en cela les Romains ont imité les Grecs; et si les proportions de la colonne de cet ordre sont si sveltes au théâtre de Marcellus, c'est que cette colonne est engagée et non isolée; comme on peut le voir pl. vi et pl. x, fig. 3; une des notables modifications que cet ordre a subies, c'est le transport du triglyphe à l'angle de la frise fig. 1; et de la mise à plomb de l'axe du fût de la colonne, voyez fig. 2; il est aussi conservé dans les numéros 3 et 4, et enfin la substitution des denticules aux mutules, tout en conservant les gouttes sous le larmier. Les principaux détails de l'ordre dorique sont exprimés, pl. iii, fig. 3.

Palladio a copié les proportions de l'ordre dorique du théâtre de Marcellus, mais il lui a donné un caractère plus sévère; il a fait sa colonne de manière à la rendre agréable à la vue, tout en lui conservant la force nécessaire pour pouvoir être employée à l'usage des péristyles, et comme d'un tel parti il pouvait résulter de la lourdeur, il a allié la grâce à cette même sévérité, en décorant le fût de la colonne de vingt cannelures qui se réunissent à vives arêtes, comme dans le style grec; quand ces colonnes sont engagées ou portées par un piédestal, il a soin d'ajouter une base à leur fût, comme l'indiquent les pl. vii et viii, il n'a point taillé le second larmier de denticules, et il a orné les métopes de la frise de patères, de têtes de bœufs desséchées et de bandelettes, voir pl. viii.

Fig. 4: Vignole a su rendre harmonieux la colonne et l'entablement de son ordre dorique; il leur a donné un caractère de sévérité et d'élégance en même temps, qui ne se trouvent pas dans les exemples précédents; il a aussi enrichi sa corniche de mutules, ce qui lui donne un type original. L'architrave, avec ses deux faces, a aussi un caractère particulier[1], toutefois, lorsque la corniche denticulaire est employée comme au théâtre de Marcellus, l'architrave n'a qu'une face.

La base que Vignole a composée pour l'ordre dorique est d'un bel effet; elle a un ensemble de moulures qui n'appartient qu'à lui; cependant on peut la varier et lui en substituer une plus riche, sans pour cela changer le caractère de l'ordre; la base attique lui a souvent été appliquée dans des intérieurs; elle est même de rigueur à l'ordre dorique mutulaire de cet auteur. Scamozzi et Palladio ont aussi donné une base attique à leur ordre dorique. Le chapiteau a aussi été modifié par une baguette, ce qui lui donne un aspect

1 Vignole a enrichi son architrave dorique de deux faces; dans l'ordre toscan il n'y en a qu'une, et dans l'ordre ionique trois; ceci est une règle générale et sans exception : l'ordre corinthien en a aussi trois, et elles sont séparées par un petit talon et une baguette. (Voir cet ordre.)

d'élégance qui s'harmonise très bien avec les oves; le tailloir a son talon enrichi de rais de cœur, le col est orné de rosaces, enfin le fût de la colonne est à l'exemple du précédent décoré de vingt cannelures qui se réunissent à vives-arêtes, décoration dont l'ordre dorique mutulaire est presque toujours enrichi; quant à ses mutules, elles sont toujours placées à plomb du triglyphe; et ce dernier est aussi toujours à plomb du fût de la colonne. (Voir la planche suivante pour les détails et la comparaison de ces deux types de l'ordre dorique).

Dans les quatre exemples figurés sur cette planche, règne le même style de frise, c'est-à-dire que les triglyphes et les métopes sont placés de la même manière; le triglyphe est toujours à plomb de l'axe de la colonne dans les fig. 2 et 4, tandis que dans l'ordre grec, fig. 1, le triglyphe forme encoignure avec la face des deux murs et se trouve en saillie sur la frise.

L'emploi du triglyphe et de la métope, règle les entrecolonnements des péristyles et des arcades, comme l'indiquent les fig. 6 à 10: *a*, est l'entrecolonnement le plus serré, il est limité par deux métopes et un triglyphe; *b*, l'entrecolonnement moyen qui a deux triglyphes et trois métopes; *c*, l'entrecolonnement le plus lâche, qui a trois triglyphes et quatre métopes; l'entrecolonnement *d e* est celui prescrit par Vignole. On a remarqué que chez les anciens, dans les frontispices, l'entrecolonnement du milieu était plus grand que les autres, afin de faciliter le passage du public, surtout les jours de cérémonies[1]. Vignole, Palladio et autres n'ont pas tenu compte de cela; pourtant la solidité de la bonne construction l'exige, surtout quand les archivoltes sont d'un seul morceau de pierre ou de bois; sans cela toutes les plates-bandes ne peuvent être exécutées sans l'emploi du fer. Le nombre des colonnes doit toujours être pair, et par conséquent celui des entrecolonnements impair.

Les portiques et façades à fronton sont formés de deux, de quatre, de six et quelquefois de douze colonnes; lorsqu'il y en a plus de douze, on supprime le fronton, ou, si on veut le conserver, on forme un avant-corps de six ou de huit colonnes au plus sur lequel on le place, et le reste de la colonnade se trouve couvert par l'entablement horizontal, qui quelquefois est surmonté d'un attique. Les portiques ou arcades suivent la même marche, les plus serrés sont ceux à trois triglyphes par entrecolonnement *f*, fig. 8; et les plus lâches ceux qui en ont quatre, comme *g*. Lors que les colonnes sont sur piédestal, fig. 9, l'ordre devenant plus petit, la frise diminue de hauteur, c'est alors que les triglyphes sont au nombre de cinq, mais jamais plus.

Il y a des cas où l'entablement de l'ordre dorique s'emploie sans colonnes ni pilastres, comme à la fig. 5; dans d'autres circonstances on décore les murs de colonnes ou de pilastres qui ont les proportions de l'ordre, quoiqu'il n'y ait ni portique, ni porche, comme à la fig. 10.

PLANCHE III.

Ordre dorique de Vignole, mutulaire et denticulaire.

Cette planche est disposée de manière à bien faire sentir les nuances qui existent dans les différentes parties de ces deux ordres; ces différences consistent en ce que : dans le premier, qui est mutulaire, la première moulure de la corniche est une doucine, tandis que, dans le second, c'est une gorge ou cavet; les moulures suivantes sont semblables jusqu'au changement des mutules en denticules; la frise est la même dans les deux ordres; l'architrave a deux faces dans l'ordre mutulaire et une seule dans l'ordre denticulaire : le chapiteau de ce dernier reçoit différentes modifications, d'abord dans les premières moulures, puis trois filets au-dessous du quart de rond remplacent la baguette et le filet qui y sont placés dans l'ordre mutulaire. Dans l'un et l'autre exemple, le col du chapiteau est orné de quatre fleurons, mais on les supprime très-souvent, et on fait cette partie lisse; le fût des colonnes est enrichi de vingt cannelures qui se réunis-

[1] Voir à cet effet le tableau page 16.

sent à vives-arêtes; la base est la même pour les deux ordres (quelques architectes ont voulu donner plus de hauteur au tore supérieur, mais l'effet n'en est pas aussi agréable que dans l'ordre pur de Vignole).

Sur cette planche se trouvent aussi : le dessous des plafonds pour les deux ordres, le tracé des cannelures et les gouttes employées indistinctement dans l'architecture au-dessous du triglyphe; le piédestal, l'imposte et l'archivolte ont leur application sur la pl. VI.

Fig. 1 et 2. Tracé des cannelures; fig. 1, *a b*, est la distance donnée pour la largeur de la cannelure, cette courbe est celle indiquée par Vignole; fig. 2, tracé de la cannelure suivant Vitruve. On élèvera un carré sur *d e*, et on prendra pour centre de la cannelure la rencontre des deux diagonales *c*. — Fig. 3 et 4, variantes pour les gouttes placées au-dessous des triglyphes; *c* et *d* sont les plans de ces gouttes; *a* et *b* donnent ceux des gouttes placées sous les mutules.

Vignole prévient que les proportions de son ordre dorique denticulaire sont tirées du théâtre de Marcellus (voir, à cet effet, la pl. II pour l'ensemble de cet ordre et la pl. X pour les détails). Il l'a présenté en géométral afin d'en faciliter l'exécution, mais l'entablement romain ayant été composé pour un emplacement donné et pour un effet perspectif calculé (comparer la différence qui existe dans la position des denticules) il sera toujours supérieur; Vignole a donné une grande hauteur à toutes ses moulures afin que son dessin produisît plus d'effet; comme l'architecte du monument romain a fait plafonner sa corniche et a étudié la distance à laquelle on devait la voir, il s'ensuit que l'ordre du théâtre de Marcellus est mieux entendu que celui composé par Vignole; il y a plus de raisonnement dans l'arrangement général, dans le tracé des moulures. On doit reconnaître toutefois que ce dernier, comme dessin géométral, est une composition très-remarquable. La corniche, vue de près, peut paraître un peu grande, mais il est très-facile de la réduire si l'ordre doit être vu de loin.

PLANCHES IV ET V.

Entrecolonnements doriques [1].

La pl. IV offre une réunion d'entrecolonnements, dont les plans A', B', C', D' font voir les ajustements sur le nu du mur et font sentir les saillies des colonnes, qui sont ou isolées ou ajustées avec des pilastres.

A est un exemple de frontispice avec fronton; les colonnes sans bases sont élevées sur des marches et forment péristyle; le mur du fond est percé d'une porte; au milieu de l'entrecolonnement se trouve une niche carrée et des joints d'appareil terminent la décoration; la corniche est partie denticulaire et partie mutulaire; la frise ayant un nombre pair de triglyphes, il n'y a pas de mutules à l'angle; le portique, pl. VI, offre un exemple de l'application du nombre impair de triglyphes; le plan est indiqué par la lettre A'.

B indique l'application du pilastre formant avant-corps; l'entablement est surmonté d'un acrotère dont la décoration est variée.

C est un exemple de colonnes accouplées formant avant et arrière-corps, les colonnes sont adossées à des pilastres comme l'indique le plan C' : on peut aussi employer les colonnes sans pilastres comme on le voit sur le plan *c'c*; dans l'exemple d'accouplement C, la métope est carré long, ce qui est désagréable à l'œil, on doit autant que possible les faire carré régulier (voir la planche suivante).

D et D' indiquent le plan et l'élévation d'un autre frontispice dorique avec piédestal formant stylobate avec des marches : l'élévation indique la moitié du portique vu extérieurement, et l'autre portion donne la coupe du porche prise suivant *m, n, o* du plan.

Pl. V. — Exemple d'entrecolonnement dorique pour faire voir la possibilité de conserver les métopes carrées.

[1] Voir ce qui a été dit sur les entrecolonnements, liv. I et II, pl. 29.

La fig. 1 est le plan et le profil de l'ordre dorique de Vignole exécuté à la porte du Palais Farnèse à Rome. Vignole, en accouplant la colonne avec le pilastre, a su rendre la métope de la frise carrée en rapprochant les deux bases et en diminuant leurs saillies. L'application que Vignole fait ici de cet ordre prouve combien il savait mettre de variété dans ses compositions et appliquer heureusement les règles qu'il prescrit dans son ouvrage sur les cinq ordres : ici, il a employé des bossages rustiques, comme on l'avait fait souvent pour l'ordre toscan, et il a cherché à en ôter la sévérité, en arrondissant les arêtes et en sculptant leurs faces, car ces bossages sont ornés de côtes rondes , ce qui en exécution forme un faisceau de baguettes, l'inverse des cannelures ; le bas de la colonne donne un exemple de ce travail et, si l'on compare les bossages du haut avec ceux du bas, on verra que les bossages lisses sont préférables ; quoique ceux du bas soient plus riches, et pourtant je n'oserais leur donner la préférence.

Les fig. 2 et 3 nous offrent un exemple de l'accouplement, sans rien changer à la proportion des colonnes. Il consiste à placer de chaque côté du triglyphe une portion de la métope *a* égale à *b*, comme on le voit dans l'élévation et dans le plan pris au milieu de la frise ; la même figure fait voir aussi l'effet des angles rentrant et saillant : l'angle rentrant est formé par un triglyphe plié en deux comme l'indique la lettre *c* ; on exécute aussi l'angle rentrant par la rencontre de deux métopes comme on le voit en *d*, mais je crois plus convenable de figurer dans cet angle un petit prisme dont la saillie serait égale à celle du triglyphe (voir la lettre *h*). Il y a plusieurs exemples où les triglyphes sont accouplés comme en *e*, fig. 5. Le moyen que je propose en *h* me semble préférable ; pour les accouplements un peu plus lâches ; l'exemple des triglyphes *f* et *g*, formant angle saillant et dont la fig. 4 donne l'élévation, pourra aussi s'exécuter. Peut-être me reprochera-t-on de n'avoir pas placé les triglyphes à plomb de l'axe de la colonne (comme à la fig. 6), qui est un exemple pris chez les Romains et reconnu comme règle, mais je ferai observer que j'ai pris mon principe chez les Grecs, et cette autorité, je crois, vaut bien la première.

Les fig. 4 et 6 font voir l'ordre complet, soit sur un piédestal, soit sur un stylobate, et terminé par un attique formant terrasse avec balustres ; la fig. 6 donne de plus un exemple de deux ordres élevés l'un sur l'autre.

La fig. 1 *bis* est en grand le profil du chapiteau de l'ordre dorique exécuté par Vignole à la porte du Palais Farnèse à Rome, si l'on compare la composition de ce chapiteau avec celui qu'il a donné comme règle, pl. III, on verra que l'habile architecte savait varier ses compositions tout en se renfermant dans les mêmes données : l'astragale, les bossages, tout en fait un ordre particulier.

Les fig. 8 et 9 donnent l'élévation et la coupe d'une variante dans l'ornementation des bossages en usage du temps de Vignole et employés dans plusieurs constructions à Rome.

A l'époque de la renaissance en France, et surtout sous le règne de Louis XIV, on fit un grand usage des bossages ; l'on ne se contentait pas d'en placer pour l'ornementation de l'ordre toscan et de l'ordre dorique, mais on les employait pour les ordres ionique et corinthien. Ces bossages, dans plusieurs cas, sont décorés d'ornements divers avec des incrustations en marbre de couleur. Ces exemples, qui sont très-variés, ont été décrits livre Ier, pl. X. La Porte-Saint-Martin, le pavillon du château des Tuileries et le palais du Luxembourg, offrent des applications bien différentes des décorations en bossages.

PLANCHES VI A X.

Portiques doriques.

Les conditions des arcades et des portiques ayant été décrites, pl. III à V, liv. Ier, on doit y avoir recours pour toutes celles de proportions et de construction.

La pl. 6 offre des exemples variés de l'application de l'ordre de Vignole aux arcades, avec l'emploi des colonnes isolées sur piédestal ; l'entablement formant avant-corps est terminé par un fronton ; un second

exemple offre l'application des colonnes engagées reposant sur le sol; sur la corniche sont placés un attique avec balustrade, puis un ordre au-dessus; enfin le troisième exemple fait voir des pilastres avec bossages ajustés par Vignole à la porte du château de Caprarole; les pilastres sont exprimés seulement par la base et le chapiteau, et le galbe en est dessiné par des joints refendus; ceux du tiers supérieur se raccordent avec les voussoirs du cintre de la porte, et les trois voussoirs qui forment la clef et les contre-clefs, s'élèvent jusque sur l'architrave et la frise; pour moi, j'eusse préféré que ces dernières ne fussent pas tronquées. L'aspect rustique de cette porte est très-agréable, je la donne comme exemple pour montrer une des variétés que Vignole a apportées dans l'application qu'il a faite de ses ordres, ayant rarement fait exécuter suivant ses principes. Cet ordre a l'avantage de pouvoir être employé à des bâtiments somptueux comme à des bâtiments rustiques, à des édifices publics, comme à des maisons d'habitation.

Pl. vii. *Portique de Palladio* [1]. — La fig. 1 comprend la construction, le tracé des joints d'appareil, et le cintre en charpente pour la pose des voussoirs. Les fig. 2 et 3 font voir l'ordre terminé et décoré, avec le plan donnant l'exemple d'un angle rentrant dont la coupe est prise suivant la ligne M, N du plan d'ensemble, fig. 4. Les colonnes sont engagées de la moitié de leur diamètre. Au-dessus de l'entablement est un attique orné de balustres, fig. 5. Fig. 6, tracé en grand du balustre. Fig. 7 et 8, exemples de l'ajustement du plafond de la corniche pour des angles rentrants.

Pl. viii. Détails de l'ordre dorique de Palladio. Le titre placé à chaque figure ainsi que les cotes qui les accompagnent, dispensent de toute explication.

Pl. ix. Exemple des ordres dorique et ionique de Palladio élevés l'un sur l'autre. Cet auteur dit en parlant des basiliques des anciens : « On en voit encore une à Vicence de laquelle seule je donnerai le dessin parce que les portiques des alentours sont de ma composition et qu'à mon avis cette fabrique est comparable à celle des anciens et digne d'être citée comme une des plus grandes et une des plus belles qui aient été faites depuis eux, tant par la forme et la richesse de ses ornements que pour la matière qui est une pierre vive très-dure, dont les assises ont été jointes et posées avec toute la diligence possible. » La fig. 1 indique le plan de deux arcades, celles qui forment encoignure, pour faire voir l'accouplement de l'ordre dorique et de celui ionique qui est au-dessus; la fig. 2 donne l'élévation des deux ordres.

Pl. x. Cette planche offre le parallèle des ordres doriques romains du théâtre de Marcellus, d'Albano: près de Rome, et des Thermes de Dioclétien à Rome; ce sont je crois, les seuls que l'on puisse citer; leurs colonnes sont sans base comme le dorique grec; plusieurs monuments ont bien des ordres dont la hauteur des colonnes est de huit diamètres et que l'on considère comme doriques, mais l'absence des triglyphes leur ôte l'aspect de leur caractère distinctif, aussi ne les signalerai-je pas.

Fig. 1. Le dorique du théâtre de Marcellus a été généralement suivi et mis en pratique par tous les architectes de mérite; souvent ils y ont ajouté une base, et alors c'est la base attique qu'ils lui ont donnée; les faces des moulures sont à méditer et principalement le grand larmier qui, devant être vu en dessous, a été disposé pour former plafond, comme l'indique la fig. 2; la fig. 3 donne la proportion d'une arcade et d'un pilier auxquels la colonne se trouve engagée de moitié (voir la pl. vii et le texte des pl. ii et x).

La fig. 4 donne les proportions de l'entablement de l'ordre trouvé à Albano, près de Rome; l'aspect est plus riche qu'au précédent; ses mutules découpés en gouttes, ses canaux arrêtés au bas des triglyphes, son architrave à deux faces, son chapiteau orné et augmenté de petits filets, tout cela lui donne un caractère bien différent. Le dorique mutulaire de Vignole a été puisé à cette source, comme la fig. 1 lui a servi de modèle pour former son entablement denticulaire (pl. iii).

La fig. 5 donne le plan du larmier vu en dessous, et la fig. 6 en donne la coupe au droit de l'un des caissons ornés d'une rosace.

[1] Voir la pl. v et son explication liv. 1er, pour les entrecolonnements et les portiques qui s'y trouvent rapportés.

Fig. 7. Entablement dorique des Thermes de Dioclétien à Rome. L'aspect de cet ordre offre encore une grande variété de détails ; d'abord sa corniche a deux larmiers, dont celui du dessous est taillé en grecques au lieu de denticules, le grand quart de rond orné qui les sépare, et ses talons rendent cette corniche aussi riche que si elle devait couronner un ordre ionique; la richesse de l'architrave correspond à celle de la corniche ; le chapiteau a aussi son caractère particulier, le changement du quart de rond en doucine lui ôte sa sévérité, quoi qu'il en soit, son astragale, son col et ses moulures ornées, en font une œuvre remarquable, au-dessus de sa colonne qui est ornée de cannelures en demi-cercles, se rencontrant à vives-arêtes. La fig. 8 donne le plan du chapiteau et celui de la colonne au droit des cannelures (voir la variété des chapiteaux, pl. XIX et XXI).

Les modifications apportées à l'ordre dorique grec par les Romains se voient sur cette planche ; si l'on ajoute à ces monuments de l'ancienne Rome les chapiteaux des pl. XIX et XXI, on verra que cet art de modifier, de transformer les idées sous le rapport du dessin et de l'ajustement des détails d'ornementation si simples dans les modèles grecs, pl. XIV, et variés sous le rapport des ornements dans les fig. 1 à 5, pl. XIX, méritait de figurer ici. Il est à remarquer que les modifications apportées dans l'architecture grecque, n'ont eu lieu que quand cette architecture fut sortie de son pays natal, pays où elle avait reçu déjà un haut degré d'avancement ; cependant malgré toutes les découvertes que l'on a pu faire, l'obscurité n'en règne pas moins sur les rapports que, dans l'antiquité, l'Étrurie eut avec la Grèce, ce qui empêche de distinguer clairement lequel des deux pays est redevable à l'autre de son architecture ; il est pourtant certain, que les arts étaient arrivés à un haut degré de perfection en Étrurie vers l'époque où l'étude de l'architecture avait fait à Rome d'immenses progrès, il est aussi reconnu que les Romains avaient profité des connaissances acquises par les peuples de l'Étrurie, quand, au temps de la république, ils construisirent à la manière toscane, c'est-à-dire en bois, manière qui se maintint jusqu'au temps de Vitruve ; l'usage de construire en bois, se conserva jusqu'à ce que les Romains eussent fait la conquête de la Grèce et qu'ils eussent rapporté de ce pays la connaissance de l'ordre dorique qui était encore peu usité du temps de Vitruve. Je regarde donc le chapiteau dorique romain plutôt comme un chapiteau de l'ordre toscan enrichi par ce peuple, que comme un ajustement de celui du temple de Minerve ou de Thésée, comme on le voit sur toutes les planches indiquées, et pour moi la plus grande modification de l'ordre est dans la forme du chapiteau; pour cela on réduisit l'échine en lui enlevant la forme du biseau et l'ampleur que les Grecs avaient donnée au contour de son galbe ; on y substitua un quart de rond, trois filets ou une baguette ; le tailloir ou l'abacque fût couronné d'un listel et d'un talon, et le col du chapiteau fût limité par l'astragale qui termine le haut de la colonne.

L'architrave reçut deux faces, les triglyphes d'angles furent placés à plomb du fût de la colonne, la corniche eut plus de hauteur et devint plus compliquée en moulures, comme il est facile de le voir en comparant ces dernières avec les pl. XII et suivantes.

PLANCHE XI.

Application de l'ordre dorique aux portes.

Les portes sont le plus bel ornement des édifices publics et particuliers ; elles indiquent par leurs formes riches ou simples et le caractère de leur ornementation, la destination du monument. Les unes sont carrées, les autres cintrées par le haut ; elles sont ou sans seuil, ou élevées sur un soubassement comme aux fig. 3 et 5 ; d'autres sont élevées sur une pente douce comme la fig. 1 en donne un exemple ; tantôt elles sont couvertes comme à la pl. XIV, tantôt elles sont ajustées dans le milieu d'un mur de clôture, pl. 17 ; celles fig. 21 et 22, sont percées simplement dans le mur, (voyez même planche fig. 5, 11, 13, et 17 à 20.)

Les fig. 3 et 4 donnent l'exemple de la porte dorique antique décrite par Vitruve ; elle est ajustée

de manière à pouvoir servir d'entrée à un petit monument, soit un amphithéâtre, soit une petite chapelle, etc.; la frise est sans triglyphe, afin de laisser une place pour l'inscription; le porche peut être formé par une colonne d'angle A, ou par un pilier B; dans ce dernier cas, le massif B resterait lisse dans toute sa hauteur, ou se terminerait comme en *c*; si l'on voulait on le décorerait de joints d'appareil comme de *b* en *d*, ou de bossages comme de *d* en *c*; il pourrait aussi recevoir une base ou une moulure comme en *f*; enfin le massif pourrait être élégi par un joint vertical *d*, *e*, et former l'apparence de deux pilastres reposant sur une même base.

L'emploi de la colonne ou du pilastre A, B, doit dépendre de la construction de l'architrave et de la frise; la fig. 5 est formée par une plate-bande en pierre; et la fig. 3, par un poitrail en bois, ou en fer, garni de poteries recouvertes de plâtre.

Les différences qui existent dans les deux perrons, et celles qu'offrent les pentes du fronton données comme exemple, méritent d'être remarquées. — L'inclinaison du fronton *f*, *g*, est celle que les anciens ont le plus généralement adoptée; celle ponctuée *f*, *h*, est la pente que les modernes ont donnée à cette partie de leurs édifices [1].

La fig. 1 donne un exemple de l'application de l'ordre dorique. Elle représente la porte du palais de la Chancellerie à Rome, telle qu'elle avait été projetée par Vignole. Les modifications qu'offre cet exemple du système de l'auteur est une preuve que Vignole n'a point prétendu donner des préceptes exclusifs. La porte diffère des principes dictés par cet artiste, d'abord dans l'entrecolonnement qui comprend quatre triglyphes au lieu de deux, licence qu'il pouvait se permettre, l'architrave étant portée par la plate-bande de la porte, ensuite dans la disposition de sa colonne d'angle, qui n'est ni engagée dans le mur, ni tout à fait isolée. Dans la disposition de cette colonne au milieu d'un affouillement qui l'isole, il y a une certaine originalité qui pourrait bien être plutôt du fait de Vignole qu'une imitation de l'architecture de son temps, et moins encore de l'antiquité. Comme dans ses enseignements il a donné pour hauteur à sa porte le double de sa largeur, son chambranle, ajusté avec des crossettes légères, peut être donné comme modèle et être joint à ses détails des ordres; l'ajustement de l'astragale et de la dernière moulure du tailloir, qui se continuent sur le mur et qui se profilent à plomb du chambranle, est d'un heureux effet pour former le champ destiné à recevoir l'inscription; l'acrotère qui s'élève au-dessus de la corniche n'est pas moins remarquable; cet exemple méritait d'autant plus de trouver place ici, que Vignole ne donne rien de semblable dans ses règles.

Fig. 2. Plan de l'un des piédroits de la porte fig. 1, indiquant le chambranle, la colonne et le quart du pilastre engagé.

PLANCHE XII A XXI.

Doriques grecs.

Pl. XII. Arrivés à leur apogée, les ordres grecs furent presque tout à coup abandonnés et, pendant vingt siècles, restèrent pour ainsi dire ignorés. La cause en est dans l'invasion des Romains qui, ayant déjà chez eux posé les règles du beau et de la justesse des proportions dans les masses d'architecture, aussi bien que les principes de la solidité basés sur le choix et l'emploi judicieux des matériaux, élevèrent en Grèce des monuments où ils allièrent leurs idées à celles du peuple vaincu. De cette fusion naquit l'architecture greco-romaine, qui défigura particulièrement les ordres ionique et corinthien. De nombreux monuments attestent cette vérité, et marquent la transition du style grec au style mixte introduit par les Romains.

[1] Voir pl. 12.

L'Egypte offre aussi quelques ruines de monuments d'ordre dorique, construits par les Romains; ils attestent à la fois, et le passage de ces conquérants, et la décadence de la science des artistes qui suivaient leurs armées. Le mélange d'idées que présentent ces ruines ne peut pas être considéré comme des innovations heureuses, mais bien plutôt comme des licences funestes à l'art; nous ne nous en occupons ici que pour prémunir contre les erreurs ou fautes de goût qui s'y trouvent. (Voir pl. xxi, fig. 3). Il n'en est pas de même des monuments que les Romains ont élevés chez eux, monuments dans lesquels on retrouve toujours le goût, l'étude, et la saine raison qui présidèrent à leur construction : pour être juste, il faut reconnaître que toutes leurs productions exotiques sont parfaites, tant sous le rapport de la pensée que sous celui de l'exécution et de l'emploi des matériaux.

Quoi qu'on en dise, l'architecture grecque deviendra classique aussi bien que l'architecture romaine l'est devenue par les règles que Vitruve en a posées. Son ouvrage, il est vrai, a été créé avec les seuls matériaux qu'il avait sous les yeux, car, tout en parlant de l'architecture grecque, il ne l'avait pas vue en Grèce, pas plus que tous ceux qui ont traduit et commenté son traité. Voilà pourquoi l'explication des planches et les figures elles-mêmes qui l'accompagnent ont si peu de rapport avec les monuments cités; aujourd'hui que ces monuments nous sont bien connus, il est facile de rectifier ces erreurs. Les règles de Vitruve, perdues pendant quinze siècles, ne durent leur exhumation qu'à Perrault, qui les traduisit en français. Mais Perrault n'ayant vu et Rome et la Grèce que par les yeux de Vignole, Palladio, Scamozzi et Serlio, qui eurent chacun un sentiment différent sur les monuments qui les occupèrent, et ces auteurs n'ayant suivi les règles de Vitruve que d'après son manuscrit pour donner la proportion aux ordres qu'ils ont formés, de là vient la dissemblance de leurs interprétations, de là vient aussi l'imperfection de la traduction de Perrault et des configurations de monuments qui l'accompagnent (voir pl. 1 à 7). Des travaux de ces architectes célèbres sur les ordres, il n'y a guère que ceux de Vignole qui aient joui d'une célébrité dans le public, et cette célébrité il la doit à la correction des formes et à la justesse de proportion des modèles qu'il donne pour exemples. Après lui, Palladio occupe le premier rang, les autres ne sont guère connus que des historiens; car combien trouvons-nous d'architectes qui n'ont vu et étudié que Vignole. Malgré le mérite incontestable de cet auteur, il y a beaucoup à gagner, à étudier et à méditer les règles données par les autres grands maîtres nommés ci-dessus, comme on en peut juger en comparant notre livre 1er avec l'architecture grecque, laquelle me semble mériter de reprendre une nouvelle faveur. Quand j'ai dit que le dorique grec devait redevenir classique comme l'a été l'architecture des Romains dans toutes les écoles fondées depuis Louis XIV, on a compris qu'il était question des ordres de Vignole tels qu'il les a déduits des monuments de Rome, car ses modèles figurés ne sont jamais des copies fidèles, mais des pastiches de monuments accommodés à son système particulier. (Voir la pl. x, où sont réunis les seuls restes du dorique, trouvés à Rome, lieu où les auteurs du seizième siècle, ont été puiser leurs règles.)

Il ne sera point donné ici d'exemple des prétendus nouveaux ordres créés par quelques architectes modernes, attendu qu'aucun n'a reçu la sanction des artistes; mais les curieux les trouveront figurés dans Chambray, dans l'édition de 1750 de Palladio. Depuis, cette manière de relever et dessiner les restes de l'architecture antique de Rome, que nous blâmons dans Vignole, a été celle de tous les auteurs qui l'ont suivi. Desgodets lui-même, qui a toujours servi de guide et qui a été copié jusqu'au règne de l'empire, a payé son tribut à la routine, quand il a recueilli les matériaux de son précieux ouvrage, ce n'est qu'après que Bonaparte eut fait faire des fouilles à Rome, et ordonné l'isolement et l'entretien des ruines si sublimes de cette ville antique, que l'on apprit à connaître toute la grandeur de composition et la science de construction de ces œuvres du génie des anciens, et que l'on comprit combien il importait de conserver, dans la configuration que l'on en faisait, les justes proportions d'ensemble et de détails qui constituaient leur mérite et déterminaient leur caractère. Les belles ruines de la Rome antique, et celles

des monuments élevés par les Romains chez tous les peuples devenus leurs tributaires, disent assez qu'elle fut la puissance et le génie de ces illustres conquérants; elles expliquent comment ils parvinrent à subjuguer la moitié du monde connu. Partout où ils ont porté leurs pas, de majestueux monuments témoignent de leur grandeur, partout où les invasions des autres peuples ont laissé des traces, ce ne sont que des traces de désolation et de destruction.

La planche XII offre un parallèle d'ordres grecs élevés dans divers pays. Ils complétent, avec les beaux monuments exécutés à Athènes, cités pour exemple au livre 1er, ce qu'on peut étudier avec plus de fruit sur ce sujet.

La fig. 1 est une colonne d'angle du petit temple dit de Cérès à Pæstum. Ce monument passe pour être le plus ancien de l'ordre dorique grec. Dans l'exemple fig. 1 il est restauré; la proportion de sa colonne est à peu près la même qu'au temple de Corinthe, publié par Stuart dans ses *Antiquités d'Athènes*, et dans le *Voyage en Morée*, monument qui paraît être d'une haute antiquité, et avoir été construit avant que l'architecture ne se fût élevée à la perfection à laquelle elle atteignit au siècle de Périclès, où les monuments étaient en marbre et exécutés d'une manière parfaite. Dans l'exemple que nous avons sous les yeux, sous le rapport de l'exécution, il y a beaucoup à redire, les matériaux sont communs, mal mis en œuvre, mais la disposition du plan et la décoration extérieure ont l'aspect du beau temple de Thésée. Les colonnes sont enrichies de vingt cannelures qui se terminent sous le listel du chapiteau, et qui paraissent être des segments de cercle; dans beaucoup de monuments très-anciens, construits en pierre comme celui-ci, les architraves et les colonnes sont d'un seul bloc, la diminution du fût des colonnes commence d'en bas, et les cannelures vont se réunir en cône jusqu'au-dessous du chapiteau; ce qui n'est pas dans l'architecture régulière des temples de Thésée, de Minerve, et autres, voir livre 1er, pl. XII.

A Pæstum il y a trois temples, très-rapprochés les uns des autres, mais qui cependant n'ont pas été construits dans le même temps, ni disposés pour former un ensemble régulier. Éleusis, Athènes, et particulièrement l'ancienne Rome, ainsi que plusieurs villes de la Sicile, nous offrent des exemples de ces agglomérations de monuments sur un même point; à Sélinunte il y en a trois sur la colline orientale, et quatre dans la partie occidentale. Le temple reproduit fig. 1 doit remonter aux peuples les plus anciens qui ont habité ce pays, tels que les Étrusques et les Tyriens, probablement à la première moitié du cinquième siècle avant notre ère, lorsque Pæstum, après avoir été la possession des Sybarites, était dans sa plus grande splendeur. Ce qu'il y a de remarquable à cet ordre, c'est qu'originairement il a été exécuté sans triglyphes, et que ce n'est qu'après coup que l'on en a incrusté dans la frise, au moyen de petites plaques de pierre légèrement saillantes, ainsi que le fait voir le plan de la corniche en *a* et *b* fig. 2. Les particularités remarquables de cet ordre sont : 1° le triglyphe qui a été posé à plomb de l'axe de la colonne, ce qui ne se voit pas ordinairement dans les ordres grecs, où il forme toujours l'encoignure de la frise, comme aux fig. 4, 5 et 7; aussi est-il probable que cette restauration est l'œuvre des Romains [1]; 2° les métopes qui sont plus hautes que larges, ce qui réduit la largeur de l'entrecolonnement; 3° la moulure ovée de l'architrave remplaçant les gouttes qui ordinairement sont à plomb du triglyphe. Cette moulure est une restitution basée sur le travail de M. Mauch, architecte allemand, auteur d'un parallèle des ordres, qui l'a trouvée dans des fouilles qu'il fit en 1830; elle est probablement aussi l'ouvrage des Romains [2]. Ces différentes restaurations donnaient des profils tels que ceux fig. 3. Un fait également remarquable, est l'absence des mutules et des gouttes dans le plafond du larmier; lesquels sont remplacés par une

[1] Ici on doit prendre note que le premier ordre grec a été exécuté sans triglyphe.

[2] Les moulures et les ornements étaient en stuc.

suite de caissons affouillés carrément. Ceux de l'angle sont curieux par leur forme trapézoïdale.

Le col du chapiteau est orné d'une manière élégante et est d'une grande richesse. Son étude en grand, ainsi que celle du chapiteau, se voient fig. 2 et 5, pl. XIX. Il faut convenir que si la colonne de cet ordre est un peu lourde, en revanche elle a un chapiteau d'une ornementation riche, propre à produire un grand effet par le jeu des lumières et le brillant de ses feuilles cannelées à facettes, surtout si ce chapiteau était colorié selon l'usage antique. La fig. 11 fait voir un exemple de la métope rapportée dans des entailles pratiquées dans les triglyphes qui, posés dans la frise, limitaient cet emplacement; les métopes que l'on rapportait ainsi étaient sculptées et peintes d'avance.

Les fig. 4, 5, 7 et 8 font voir les différences de proportions apportées dans la hauteur des colonnes et juger de la mâle sévérité de la fig. 4, et du svelte de la colonne et de l'entablement, fig. 7; notre but est aussi de prouver que les Grecs firent usage de pilastres dans leur architecture. La fig. 4 donne le profil du péristyle des propylées d'Éleusis; on remarquera que le profil du pilastre d'ante est moins large sur la face extérieure que sur les deux autres, qui sont égales au diamètre pris au milieu de la hauteur de la colonne, comme l'indique le plan de l'ante *a* de la pl. XIV; la petite face du pilastre est à peu près moitié de la grande. Dans l'exemple suivant, les trois faces sont les mêmes : le petit temple de Thémis, à Rhamnus, présente aussi deux pilastres d'angle et deux colonnes entre.

La fig. 5 donne la moitié de la façade du temple de Diane Propylée, à Éleusis, temple très-remarquable, en ce qu'il présente deux colonnes entre les deux pilastres qui terminent le mur de la Cella; voyez le plan fig. 6; c'était la plus simple des formes appropriées aux temples primitifs de la Grèce. Les cotes placées sur la figure 5 indiquent les rapports du pilastre et de la colonne.

Fig. 8. Le monument choragique de Thrasyllus (voir la pl. 6). est creusé dans le roc, et son entrée est formée de deux ouvertures et de trois pilastres. Ce petit monument suffirait à lui seul pour justifier de l'emploi des pilastres dans l'architecture grecque. Ce pilastre n'est d'aucun ordre déterminé.

Fig. 9 et 10. Moulures supérieures de la corniche couronnant le tympan du fronton et son retour. Chez les Grecs cette moulure était peinte et nuancée comme on peut le voir pl. XVII et XVIII; la fig. 2, donne un exemple de son dessin et la pl. 123 un exemple de sa couleur.

Les architectes trouveront sans doute peu d'occasion d'appliquer à nos usages, comme ensemble, ces monuments formant péristyle; le peu de hauteur de leurs colonnes, qui pouvait convenir dans les pays chauds, ne s'accommode pas avec le nôtre, où la lumière est un premier besoin : d'ailleurs l'ordre dorique ne pourrait embrasser plusieurs étages sans donner aux colonnes des proportions colossales, qui rendraient impossible de les espacer convenablement sans une perte énorme de terrain et un emploi considérable de matériaux inutiles.

Si l'on compare entre eux les ordres placés sur cette planche, on verra qu'il y a beaucoup à prendre dans l'ensemble des masses, dans le détail des moulures et dans leur ornementation.

La proportion de l'ordre dorique, comme on le voit, est très-variable, et si l'on examine le tableau qui va suivre, on verra qu'elles n'ont pu être déterminées par des règles positives. Si les anciens ont basé, comme on le dit, le rapport de l'ordre dorique sur les proportions de l'homme fort et bien constitué, ils en ont varié le rapport selon la nature particulière de l'homme pris pour type. Ainsi, comme le créateur, l'architecte peut à son gré modifier son ouvrage, il lui suffit d'observer le principe fondamental, principe qui a été déterminé par ces monuments grecs qui ont reçu chez nous des applications si justes et si estimées, comparées avec le dorique romain et d'autres exemples non moins estimables.

		PROPORTION DES COLONNES.				ENTABLEMENT.			ENTRECOLONNEMENT D'AXE EN AXE.	
		DIAMÈTRES.								
		inferieur, deux mod.	supérieur.	fût et chapiteau.	chapiteau.	architrave.	frise.	corniche.	d'angle.	intermédiaire.
		m	m	m	m	m	m	m	m	m
A ATHÈNES.	Parthénon ou temple de Minerve (1).	1,909	1,456	10,403	0,851	1,343	1,343	1,000	3,429	4,036
	Les Propylées.	1,374	1,187	8,754	0,696	1,137	1,152	0,000	3,337	5,168 3,610
	Temple de Thésée.	0,995	0,770	5,683	0,497	0,828	0,802	0,314	2,368	2,615
DANS L'ATTIQUE	Propylées d'Éleusis.	1,532	1,182	8,750	0,696	1,142	1,177	0,532	3,304	5.392 3,148
	Temple de Cérès à Éleusis *.	1,978	1,620	«	0,818	1,886	1,602	0,561	4,560	4,810
	Temple de Diane, propylées, id. . .	0,783	0,623	4,496	0,404	0,659	0,608	0,270	1,678	1,951
	Temple de Némésis à Rhamnus *.. .	0,728	0,554	«	0,307	0,560	0,570	0,387	1,739	1,899
	Propylées à Sunium.	0,851	0,651	5,114	0,366	0,758	«	«	2,120	3,492
	Temple de Minerve à Sunium. . . .	1,004	0,771	6,000	0,378	0,817	0,817	0,316	«	2,592 2,474
	Portique à Thoricus *.	1,000	0,766	5,604	0,410	«	«	«	2,115	2,303
dans plusieurs villes de la GRÈCE.	Portique du stade de Messène. . . .	0,545	0'452	3,140	0,225	0,325	0,430	«	«	1,925
	Monument antique à Messène.. . .	0,670	0,452	«	«	0,430	0,490	0,364	«	«
	Jupiter à Olympie	2,244	1,696	«	«	«	«	«	«	«
	D'Apollon à Bassae..	1,100	0,908	«	0,543	0,765	0,845	0,281	2,527	2,747
	A Délos *.	0,995	0,706	5,200	0,530	0,770	0,743	0,276	«	«
	De Philippe à Délos..	0,900	0,690	2,090 (2) 3,760	0,320	0,575	0,660	0,463	«	«
	Temple de Jupiter à Égine.. . . .	0,990	0,733	5,285	«	0,840	0,817	0,380	3,390	«
	A Némée..	1,570	1,260	10,360	0,625	1,023	1,140	0,534	3,745	«
	A Corinthe.	1,895	1,408	7,210	0,758	1,292	«	«	3,850 4,000	«
A PAESTUM.	Le grand Temple.	2,058	1,434	8,752	1,188	1,492	1,164	1,010	2,248	2,495
	De la Basilique..	1,387	1,068	6,713	0,860	1,132	0,970	«	2,830	2,830
	Du petit temple de Cérès..	1,210	0,990	5,400	0,345	0,990	0,910	0,500	1,308	1,308
EN SICILE.	Temple de Ségeste..	1,950	1,560	9,366	0,987	1,447	1,447	0,691	4,127	4,350
	Selinunte Acropolis, temple A. . . .	1,342	1,056	6,235	0,807	1,105	1,050	0,635	2,813	3,325
	Idem temple C (3). .	1,945	1,500	8,623	1,036	0,760	1,494	1,009	4,254	4,544
	Idem temple D. . .	1,669	1,512	1,000	0,931	1,581	1,482	1,029	4,359	4,476
	Idem temple R. . .	2,229	1,769	10,187	1,214	1,759	1,721	1,030	4,450	4,710
	Idem temple T.. . .	1,818	1,245	9,110	0,880	1,516	1,492	0,953	4,406	4,628
A MÉTAPONTHE.		1 080	0,768	5,127	0,252	0,540	«	«	2,920	2,920

* Colonnes avec enveloppes, et non terminées.

(1) Il ne faut pas s'étonner s'il existe des différences entre les mesures que je donne et celles qui se trouvent dans plusieurs ouvrages, car l'on n'a qu'à mesurer plusieurs colonnes et l'on verra des diamètres différents.

(2) La partie inférieure de 2,090, est à pans; la partie supérieure est cannelée.

(3) A Selinunte, où se trouvent plusieurs temples réunis, on les a indiqués par A D C, etc.

PLANCHES XIII ET XIV.

Temple de Thésée[1].

La planche XIII offre l'élévation de la façade orientale du temple de Thésée, avec une restitution des bas-reliefs qui occupaient le fronton ; deux des colonnes de gauche sont enlevées afin de faire voir une partie de la coupe transversale du même portique ainsi que les antes, la frise qui décore le pronaos, et les caissons qui forment le plafond.

La pl. XIV donne une portion du plan et fournit un exemple complet du *périptère*, tel que Vitruve

[1] Voici la description que Stuart en donne ; nous adoptons la traduction publiée par Landon. « Les voyageurs qui ont visité la ville « d'Athènes et les auteurs qui en ont décrit les antiquités, nous présentent tous ce temple dorique, un des plus beaux monuments de son « ancienne magnificence, et un des mieux conservés, comme ayant été érigé en l'honneur de Thésée. Cette opinion est suffisamment « justifiée par les sculptures de quelques-unes des métopes ; toutes mutilées qu'elles sont, il est impossible de n'y pas reconnaître « plusieurs des exploits du héros athénien !

« On ne peut réellement douter que ce ne soit là le temple que Plutarque et Pausanias placent près du gymnase de Ptolémée : il « existe encore des restes assez considérables de ce gymnase, et leur situation à l'égard du temple répond exactement aux indications « que ces auteurs nous ont laissées.

« Ce sont eux qui nous apprennent quel fut le motif des honneurs rendus à Thésée. Plutarque particulièrement, après nous avoir « raconté ses faits héroïques, l'ingratitude dont les Athéniens en proie aux factions payèrent ses services, son bannissement et sa « mort, ajoute : « Plusieurs siècles après, les Athéniens, déterminés par le concours de diverses circonstances, honorèrent Thésée « comme un héros. A la bataille de Marathon, un grand nombre de leurs guerriers imaginèrent avoir vu son spectre armé se pré- « cipiter à leur tête sur les barbares. Après la guerre Médique, sous l'archontat de Phædon, les Athéniens ayant consulté l'oracle « d'Apollon, la Pythie leur répondit qu'ils devaient rapporter chez eux les ossements de Thésée, les déposer avec honneur dans l'en- « ceinte de leur ville, et les y conserver religieusement (Plutarque, *Vie de Thésée*.)

« Cet ordre fut exécuté lorsque Cimon, fils de Miltiade, eut conquis Scyros. Après d'assez longues recherches, il découvrit les « vénérables restes du héros, consistant en un squelette d'une haute stature, avec un fer de lance d'airain et une épée du même « métal, car dans les temps héroïques, les armes étaient d'airain. Les ayant embarqués sur son vaisseau, il les transporta à « Athènes ; les citoyens allèrent les recevoir en faisant des processions solennelles et des sacrifices comme si c'eût été le héros lui- « même qui fût revenu au milieu d'eux, et ils les déposèrent au milieu de la ville, près du gymnase qui existe encore.

« Ce ne fut pas tout : on institua des fêtes, on célébra des jeux en l'honneur de cet événement, et ce fut à cette occasion, comme « on le suppose généralement, qu'eut lieu le concours fameux entre Eschyle et Sophocle, ces deux célèbres rivaux dans la carrière « dramatique, qui depuis y sont peut-être restés l'un et l'autre sans égaux, si l'on excepte Euripide. La victoire fut décernée à « Sophocle, et son fier concurrent, incapable de supporter l'affront d'une défaite, ou de se soumettre à la décision de ses « juges, quitta sa patrie pour se rendre en Sicile, et s'y condamna à un exil volontaire. Cela se passa, selon Plutarque, pendant « l'archontat d'Aphepsion, que les meilleures autorités rapportent à la quatrième année de la 77e olympiade, 467 ans avant Jésus- « Christ, c'est-à-dire quarante ans avant la mort de Périclès, et précisément à l'époque où ce grand homme commença à acquérir « dans Athènes, la faveur populaire et le pouvoir. Ainsi le temple de Thésée peut être regardé comme un monument du temps « de Périclès.

« Il est bâti en marbre pentélique, et dans le langage de Vitruve, il forme un périptère, comme nous l'expliquerons dans nos « remarques[1]. La façade principale est opposée au levant. Le fronton de cette façade paraît avoir été orné, comme ceux du Parthénon, « de figures de ronde-bosse, fixées à leur place à l'aide de crampons de métal ; il reste en effet sur le tympan plusieurs trous qui « ont servi à recevoir les crampons, mais toutes les figures ainsi soutenues ont été détruites.

« Sur les métopes de la façade orientale sont représentés dix des travaux d'Hercule, tandis que les quatre premières métopes « contiguës à cette façade, sur chacun des côtés nord et sud, représentent huit des travaux de Thésée. On ne trouvera pas extraor- « dinaire que les travaux d'Hercule occupent une place si importante parmi les sculptures qui décorent ce temple, lorsque l'on se rap- « pellera le respect et la reconnaissance que Thésée avait voués à ce héros, qui était son parent, et qui après l'avoir délivré d'une « triste captivité, le rendit à sa patrie. Il y signala son retour en consacrant à Hercule toutes les portions de terre, à l'exception « de quatre, qu'il tenait lui-même de la reconnaissance de ses concitoyens et de *Thécia*, il changea leur nom en *Héracléia*. « L'hommage le plus flatteur que l'on pût rendre à Thésée, était sans doute, en élevant ce temple en son honneur, d'y offrir réunis « les travaux des deux héros ; le reste des métopes et le fronton du posticum ou de la façade occidentale n'ont jamais été ornés de « sculptures[2]. »

1 On n'a pas cru devoir donner l'explication des divers noms appliqués à tous les péristyles.
2 On a supprimé toutes les notes très-détaillées de l'ouvrage de Stuart.

l'a décrit. Il offre un portique ayant six colonnes sur chaque façade, et un rang de douze colonnes sur chaque côté, en comptant une seconde fois, comme le dit Vitruve, celles des angles. L'espace compris entre les colonnes latérales et le mur de la cella, a ici quelque chose de plus qu'un entrecolonnement, ces colonnes réunissent les portiques des deux façades et forment avec eux un promenoir couvert tout autour du temple.

A est la façade; B, le pronaos ou le portique du temple; *a*, les antes; *b*, les colonnes qui séparent du pronaos le portique de la façade; E, les pterômes ou ailes. On n'a donné qu'une portion du plan, pour faire voir la disposition des colonnes formant péristyle et celle de leur raccordement avec les antes.

Cette même planche donne en grand : 1° l'entablement; 2° le chapiteau et les deux extrémités du fût de la colonne; 3° la coupe transversale de l'entablement; 4° celle du plafond ou soffite du larmier et des mutules; 5° les distributions des gouttes; 6° le plan du triglyphe, 7° le dessin et le profil des annelets présentés grandeur d'exécution; 8° le tracé des cannelures; 9° enfin, le chapiteau et la base des pilastres d'ante.

Les métopes sont ornées de bas-reliefs, représentant une grande partie des travaux d'Hercule et des exploits de Thésée; dans la frise sont sculptés le combat des centaures et des Lapithes, et les circonstances mémorables de la bataille de Marathon. Les sculptures ne sont pas données ici dans l'ordre qu'elles occupent; leur état de dégradation est tel, qu'à peine peut-on en reconnaître l'objet. Dans la frise du pronaos, on remarque entre autres sujets, une bataille et une victoire; l'action paraît être d'une grande importance, puisque six divinités l'honorent de leur présence. Trois d'entre elles, quoiqu'en partie effacées, nous laissent encore reconnaître Jupiter, Junon et Minerve; mais il n'est pas aussi aisé de déterminer quelles sont celles qui forment l'autre groupe. Parmi les combattants, il en est un qui se fait remarquer par sa dignité, la vigueur de son action et la hauteur de sa structure; une large draperie flotte derrière lui; et il lance à ses adversaires un rocher d'une grosseur prodigieuse; ne serait-ce pas le fantôme de Thésée s'élançant impétueusement sur les Perses à la bataille de Marathon? Les Athéniens croyaient fermement à l'apparition miraculeuse de leur héros dans cette mémorable journée, et ce fut un des motifs qui les portèrent à construire le temple. La victoire de Marathon fut certainement un des faits les plus glorieux des Athéniens, et il y avait une espèce de modestie et de piété à attribuer, comme ils paraissent l'avoir fait ici, cette étonnante victoire à la protection des dieux et à l'assistance de leur roi, plus encore qu'à leur propre valeur.

Les sculptures de ce temps ont cela de particulier, qu'elles se trouvent encore dans leur position primitive, les modernes n'en ont rien ôté; en général elles sont très-belles et ont beaucoup de relief; dans plusieurs endroits, les bras, les jambes et les têtes y sont entièrement détachés du fond, par conséquent de ronde-bosse, c'est ce qui pour la plupart est sans doute cause que les figures en sont si dégradées et ont perdu têtes, bras et jambes. Si, au lieu d'être attachées au fond, ces figures eussent été isolées, on les eût emportées, et probablement elles seraient aujourd'hui intactes dans l'un de nos musées.

Je voulais placer dans le fronton du temple de Thésée, dont la décoration a été totalement perdue, les statues qui ornaient le temple d'Égine, et qui, après 2280 ans, ont été depuis peu retrouvées dans les décombres; mais la crainte de commettre un anachronisme m'y a fait renoncer et m'a forcé de me contenter de prouver par un sujet d'invention tiré de la vie de Thésée, les avantages qu'offrent en pareil cas les figures isolées sur les figures en haut ou moyen relief. Si les figures dont nous déplorons la perte avaient été adhérentes au tympan du fronton, on les eût mutilées, le tympan détruit, et les pierres ou les marbres enlevés pour servir à la construction d'autres édifices; isolées comme elles étaient, peut-être un jour se retrouveront-elles. Il est possible que, comme les Niobides de Florence, dont Bartholdy, Cockerell et Fick ont prouvé que la destination primitive était dans le fronton d'un temple, les statues du temple de Thésée se retrouvent dans l'un de nos musées. Si elles sont encore enfouies,

une circonstance heureuse peut les mettre au grand jour. Les figures de ronde-bosse du temple d'Égine et de Minerve peuvent se voir au musée du Louvre, galerie des plâtres [1].

Je crois que les élèves d'architecture seront satisfaits de trouver ici le mémoire si intéressant de M. Hittorff, sur les frontons.

Notice sur les frontons, par M. Hittorff, *lue à la Société libre des Beaux-Arts, et extrait de ses mémoires.*

« Le fronton est cette partie de l'architecture, de forme triangulaire, qui s'élève au-dessus de la frise, au sommet d'un édifice, et qui forme le couronnement de toute son ordonnance. On l'appelle chez les Grecs ἀετός, *aigle*; on croit trouver l'origine de ce nom, ou dans la forme d'un triangle qu'offre un aigle à ailes étendues, ou dans l'usage primitif d'orner d'aigles les extrémités des frontons et leurs tympans. Le mot *fastigium* (faîte, faîtage), employé par les Romains, désigne mieux l'origine du fronton ; de même que *frons* (front), dont dérive le mot français *fronton*, s'applique assez bien aussi à cette partie de l'architecture qui occupe, dans un édifice, une place analogue à celle du front dans le corps humain.

L'origine du fronton remonte à celle des édifices dont le toit ou la couverture forme un triangle ; on doit admettre que les monuments les plus anciens qui ont été décorés de frontons, furent ceux que les Grecs ont élevés. La construction, tout en bois d'abord, puis en pierre et en marbre avec des couvertures en bois, de la plupart des monuments de la Grèce, ayant donné lieu à l'emploi du fronton, qui n'est produit que par la forme apparente du toit, il s'ensuit que cette partie si importante, si belle et si éminemment caractéristique de l'architecture des Grecs et des Romains, n'a pu se trouver, ni dans l'architecture égyptienne, ni dans toute autre architecture où les couvertures triangulaires sont remplacées par des couvertures horizontales, c'est-à-dire, par des terrasses.

L'emploi des voûtes, plus particulièrement adoptées dans l'architecture romaine, a pu donner lieu aux frontons de formes circulaires, lorsque la forme de ces voûtes était laissée apparente à l'extérieur. Quoique l'antiquité ne nous ait pas conservé de monuments importants ainsi terminés, leur existence chez les Romains, même à des époques assez reculées, ne peut être mise en doute, puisque des frontons de cette nature ornent des édifices de tout genre dans beaucoup de peintures trouvées à Herculanum et à Pompéia. Mais comme ces peintures laissent présumer des toits circulaires en charpente, et que la forme circulaire n'est nullement la conséquence de l'emploi raisonné du bois ; ce genre de couverture, ainsi que ce genre de frontons, n'a pu être qu'une imitation prise sur les premiers édifices terminés en voûte.

Ainsi l'antiquité, en nous léguant dans le fronton triangulaire la forme la plus rationnelle puisée dans l'origine des combles en bois, et dans le fronton circulaire la forme la plus rationnelle puisée dans l'origine des couvertures voûtées en pierre, a condamné d'avance toutes les autres formes de frontons enfantées à des époques de décadence et parvenues jusqu'à nous.

Le fronton triangulaire étant, dans toutes les constructions où il se trouve employé par les anciens, et particulièrement dans les temples des Grecs et des Romains, l'objet principal de l'édifice, les architectes ont cherché, dès les premiers temps de l'art, à donner à cette partie dominante de leurs monuments des proportions basées à la fois sur son origine et sur son importance, c'est-à-dire que l'inclinaison des rampants fut calculée selon le degré de pente approprié au climat. Cette pente, servit ensuite de base à la fixation d'une hauteur proportionnelle avec l'ensemble de la façade que le fronton devait couronner, et qui était toujours modifiée selon les circonstances. Les monuments antiques démontrent ce fait ; car le rapport de la hauteur à la longueur du fronton varie, dans l'architecture grecque, de huit jusqu'à six, et dans l'architecture romaine de six jusqu'à quatre. La nécessité de cette latitude dans les proportions, s'explique par les différences qui peuvent exister entre les édifices, par rapport au nombre des colonnes de plusieurs façades, à la masse des façades sans colonnes, à l'ordre d'architecture employé, aux emplacements occupés par les monuments couronnés de frontons, aux caractères particuliers que chacun d'eux peut offrir, et enfin par rapport aux frontons eux-mêmes, qui étaient lisses dans certains monuments, et qu'on ornait de sculptures dans d'autres. Ce n'est donc qu'en suivant les mêmes errements dans le choix des proportions à donner à un fronton, et non en admettant invariablement telle ou telle proportion systématique, que l'architecte de talent peut arriver à un résultat pareil à celui qu'obtinrent les anciens, dont le génie prenait toujours la raison pour guide.

Quant à la proportion du fronton circulaire, on doit naturellement admettre toutes les proportions qu'offrent le plein-cintre, les segments de cercle et même toutes les autres courbes composées ; car toutes ces variantes peuvent être rationnellement admises. Mais outre que la forme circulaire, adoptée comme couverture, offre toujours dans sa partie supérieure une surface presque horizontale et contraire à l'écoulement des eaux, son emploi devant être plutôt le résultat du caprice que d'un plan raisonné, on comprend ici encore que l'absence de ce genre de fronton chez les Grecs et le peu d'emploi important qu'en firent les Romains doivent en exclure l'application monumentale, c'est-à-dire comme couronnement d'un édifice et comme expression rationnelle d'une couverture circulaire.

Fixés de cette manière sur la forme du fronton, nous allons parler des ornements qu'il est susceptible de recevoir. Les

[1] Mon opinion sur la décoration du temple de Thésée ne paraîtra pas suspecte, car elle est celle de Stuart et Revelt ; je me glorifie de m'être rencontré avec de telles autorités.

PLANCHE XV.

Temple de Némésis à Rhamnus.

Ce monument, dont nous n'avons pas cru devoir donner l'ensemble, mais seulement des fragments et son ordre au complet, nous fournira des observations très-importantes sur plusieurs parties du dorique grec.

Son étude doit suivre celle du temple de Thésée, à cause des rapports qui existent entre eux, tels que la distribution du plan, la proportion du péristyle et le caractère de l'ordre, mais au temple de Némésis les colonnes sont restées lisses en parties, tandis que dans le temple de Thésée elles sont can-

premiers, qui sont les moulures composant son encadrement, offrent ordinairement la même progression du simple au riche que présente la gradation des ordres d'architecture. En effet, comme dans chaque ordre les moulures de la corniche forment la base du fronton et qu'elles suivent en partie ses rampants pour former son encadrement sur les trois côtés, il en résulte que ces moulures sont autres, selon que le fronton est supporté par des colonnes doriques, ou ioniques, ou corinthiennes. Chez les Romains, sauf de rares exceptions, et chez les modernes sans exception, les moulures rampantes des frontons sont complètement identiques avec les moulures horizontales de la corniche. Chez les Grecs, au contraire, cette identité n'existe pas, et le principe prédominant dans la construction de leurs frontons, à la plus belle époque de l'art hellénique, était de ne pas donner aux corniches rampantes le même profil que celui des corniches horizontales. Ainsi, dans leurs temples doriques et ioniques, les corniches des frontons étaient sans mutules et sans denticules, quoique les corniches horizontales en fussent décorées; et ils supprimèrent avec d'autant plus de raison, dans cette partie de leurs monuments, ce qui était condamné par l'absence de rapport avec l'origine des formes architecturales, que cette suppression était d'accord avec le goût exquis dont la nature les avait doués. Ici encore on doit rendre hommage à ce goût, si l'on considère combien, dans le fronton, l'introduction des modillons et des denticules offre de difficultés impossibles à vaincre, soit par leurs positions respectives, qui doivent être perpendiculaires au rampant du fronton, et qui, chez les Romains comme chez les modernes, sont presque toujours hors d'équerre avec ce rampant et perpendiculaires à la corniche horizontale; soit parce qu'on ne les voit, ni tout à fait perpendiculaires au rampant, ni tout à fait hors d'équerre avec lui, ce qui leur donne une position mixte plus défectueuse encore; soit enfin parce que les membres du fronton s'arrangent toujours mal aux extrémités du triangle, tant au sommet, où les modillons et les denticules ou les entre-deux sont brisés, qu'à sa base, où ces membres viennent se perdre et semblent s'enfoncer dans la corniche horizontale.

Les architectes grecs, en admettant ces principes dans la construction des frontons comme résultat d'une convenance purement architecturale, durent d'autant plus s'en applaudir que la sculpture, si souvent appelée chez eux à former la décoration de ce beau faîte d'un édifice, y trouva les plus grands avantages. Débarrassés d'une multitude de moulures dont le premier défaut est de rétrécir les tympans, les frontons des Grecs étaient riches et simples à la fois. Dans la partie renfoncée, ce n'était qu'une moulure lisse ou ornée, sur laquelle posait un larmier d'une forte saillie; au dehors, c'était la face du larmier avec une moulure au-dessus de laquelle s'élevait un couronnement d'un effet imposant. Ce couronnement consistait en chéneaux placés sur les larmiers rampants, qui garantissaient des eaux rejaillissantes les entrées des édifices et les sculptures des frontons; ces chéneaux, dont la forme motiva celle des cymaises grecques, toujours enrichies d'ornements sculptés et coloriés ou peints, formant le plus mâle et le plus majestueux des encadrements, devinrent un principe de beauté, en même temps qu'ils étaient un objet de convenance et d'utilité.

En comparant ce système à celui qui est adapté aux monuments romains, comme aux édifices modernes qui en sont l'imitation, tels, par exemple, que le fronton de l'église de la Madeleine ou celui du Panthéon, à Paris, on sent combien il eût été préférable, pour l'effet de ces monuments et surtout de la sculpture des tympans, que le système grec eût été suivi. A part l'inconvénient des modillons, provenant de leur disposition architectoniquement vicieuse, il est impossible que la confusion produite par l'introduction de ces masses saillantes ne soit pas d'un aspect choquant pour tout le monde. Elle l'est quand le soleil n'éclaire pas l'édifice, et que ces masses se confondent au premier abord avec les têtes des figures; elle l'est encore plus quand, éclairées par le soleil, elles ajoutent à la confusion par la projection de leurs ombres dentelées, qui prive la sculpture, non-seulement de l'avantage qu'offre la projection de l'ombre d'une ligne droite sur des objets de saillies différentes dont elle précise les plans, mais encore de celui que présente la projection des ombres des figures elles-mêmes en se dessinant nettement sur d'autres figures ou sur le fond.

Les résultats du système des Grecs étant tels par rapport à la partie monumentale des frontons, nous allons voir de quelle manière ils en firent l'emplacement le plus important et le plus beau de la décoration sculpturale. L'antiquité nous a conservés parmi les restes de deux temples (celui de Jupiter Panhellénien, dans l'île d'Égine, et le Parthénon, à Athènes), des exemples

nelées dans toute leur hauteur, particularité remarquable ; la coupe du proscénium nous montre le pilastre d'ante privé de moulures à sa base *b*, le contraire des mêmes pilastres des autres temples ; à cette occasion il n'est pas inutile de dire que ces moulures pouvaient fort-bien se rapporter après coup et former la base, comme elle est figurée pl. XIII et XIV ; cette coupe fait également voir le plafond, l'architrave, la frise et la corniche, toutes parties qu'on fera bien de rapprocher des mêmes parties du temple de Thésée, afin d'apprécier convenablement la position respective des ornements dont elles sont enrichies.

La colonne d'angle est élevée sur trois marches non ragréées, cette particularité me conduit à donner quelques explications sur le fût de la colonne dont les cannelures sont restées inachevées, et sur ce que, dit M. Hittorff dans ses Antiquités de l'Attique, à l'occasion des temples de Cérès à Éleusis, et de Némésis à Rhamnus, qu'il considère comme n'ayant jamais été terminés.

précieux de la sculpture appliquée aux frontons. Ces sculptures étaient des groupes et des figures en marbre, entièrement isolés et posés au moyen de plinthes sur la saillie du larmier horizontal. Il en existe un troisième exemple, quoique conjectural, dans les figures et les groupes de la *Famille de Niobé*, qui paraissent avoir eu primitivement une semblable destination. Il est même certain que beaucoup d'autres temples de la Grèce ont eu leurs frontons ornés de figures isolées, quoique ces figures ne se soient pas conservées.

Avant de parler de l'effet que ce système devait produire, nous allons rechercher quels motifs ont pu le rendre d'une application aussi générale chez les anciens. Sous ce point de vue, il est hors de doute que des figures isolées, placées dans un fronton comme dans une niche triangulaire, présentaient les avantages que voici : 1° de rendre inutile, au delà des matériaux strictement nécessaires pour les sculptures, le surcroît d'une énorme masse de pierre ou de marbre, dont le poids surcharge les colonnes, et dont la dépense pour l'exécution d'abord, et ensuite pour l'abattage de ce que le ciseau doit enlever, est en pure perte ; 2° d'empêcher la présence multipliée des joints dans les sculptures, lesquels, ne pouvant être distribués selon l'exigence de la composition des figures, en rendent l'aspect désagréable et en accélèrent la ruine ; 3° d'éviter l'emploi des incrustations, non moins préjudiciables à la conservation des sculptures et des édifices ; 4° de rendre possible l'introduction des figures monolithes, en marbre ou en toute autre matière durable, dans des monuments construits en pierres tendres ; 5° enfin, d'offrir des moyens d'exécution beaucoup plus économiques.

Pour mieux faire comprendre notre idée, nous prendrons pour exemple la Madeleine de Paris, pour le fronton de laquelle on a suivi un système tout différent. On y voit en effet : 1° que, si l'on évalue à 5 ou 6,000 pieds cubes le volume de pierre laissé en saillie pour y sculpter le bas-relief du fronton, et dont le tiers est à peine resté pour les sculptures, il y a un emploi superflu de 3,500 à 4,000 pieds cubes de pierre, c'est-à-dire d'une masse d'environ 560 à 600,000 livres pesant, laquelle, ayant porté particulièrement sur les colonnes du milieu, pendant un certain nombre d'années, a pu occasionner des éclats aux tambours ; masse qui a été payée pour la fourniture et la pose, et qu'il a fallu payer encore pour être abattue ; 2° que les joints multipliés occasionnés par le peu de hauteur des assises (lesquels traversent, au nombre de neuf au moins, la plupart des figures) n'ayant pu être soignés que sur les faces, comme il arrive d'ordinaire, ces joints deviennent plus apparents à des profondeurs plus ou moins grandes, et produisent l'effet le plus désagréable, tant pour l'aspect que pour la solidité des figures ; 3° enfin, que, ces joints n'ayant pu être disposés selon l'exigence de la composition, il a dû arriver que plusieurs se sont rencontrés dans tel endroit de la sculpture où il a fallu les remplacer par des parties pleines, au moyen d'incrustations non moins contraires, nous le répétons, à la conservation de la sculpture et du monument. Ainsi, l'on voit qu'il y aurait eu une grande économie d'un côté, et plus de durée de l'autre, si, tout en employant la pierre aux sculptures du fronton de la Madeleine, on les avait exécutées en figures isolées et rapportées après coup. Cette économie eût été telle qu'on aurait peut-être pu, avec les mêmes dépenses qui ont été faites, employer du marbre et faire des modèles en plâtre de la grandeur de l'exécution, modèles qu'on aurait pu placer dans le fronton pour juger de leur effet et pour introduire dans l'exécution définitive toutes les améliorations qu'une semblable épreuve aurait pu suggérer.

Mais, à part tous ces avantages, la sculpture de ronde-bosse, envisagée sous le rapport du système de l'ordonnance, auquel elle oblige, offre en même temps la certitude de présenter le plus distinctement possible l'action de toute figure prise isolément, et celle de l'ensemble d'un sujet composé avec le secours de figures et de groupes réunis et rangés sur une même ligne ; car cette disposition ne peut pas permettre de superpositions multipliées, ni par conséquent donner lieu à la confusion. S'il est difficile de nier ce résultat, indépendamment de l'emplacement que doit occuper une grande composition sculptée, il serait plus difficile encore de ne pas l'admettre dans son application aux frontons des temples et autres constructions, où le plus important usage de la sculpture monumentale se trouve au faîte d'un portique, c'est-à-dire, dans un emploi où l'ensemble et les principales parties de l'édifice, particulièrement les colonnes isolées, se voient, à une très-grande distance, d'une manière si précise, qu'il devient nécessaire qu'il en soit de même pour la sculpture. En effet, il ne peut y avoir à cet égard rien de plus rationnel et de plus logiquement juste à la fois, que d'avoir voulu qu'à la distance où les prin-

Pour moi, la certitude qu'un commencement de cannelures en haut et en bas du fût des colonnes de cet ordre, ainsi que le renfoncement dans la marche supérieure *a*, n'ont pour cause que l'inachèvement de l'édifice, se trouve dans le temple de Ségeste, que l'auteur anglais, dont M. Hittorff est l'interprète, dit être resté non terminé comme la plupart des édifices d'Eleusis, elle se trouve aussi dans le temple également inachevé d'Apollon Didyme, dont les colonnes sont cannelées dans le haut et seulement commencées par en bas. Ces exemples font voir que l'achèvement des cannelures, comme celui des moulures et des ornements se faisait sur place après l'érection des édifices; nul doute que le bandeau *cc*, réservé pour la conservation de la marche, ainsi que le soulèvement *d*, n'aient été réservés pour la conservation de la matière mise en œuvre. Mais, s'il est constant que beaucoup de temples antiques n'ont jamais été terminés, il me paraît constant aussi que plusieurs, qui sont rangés dans cette catégorie par des

cipales masses et les détails de l'architecture commencent à devenir sensibles à l'œil, il en fût de même pour les principales masses et les détails de la sculpture. Quand dans un autre exemple de l'art grec, dans les restes du temple de Jupiter olympien, à Agrigente, qui n'était entouré que de colonnes engagées, nous voyons que les sculptures des frontons étaient adhérentes aux tympans, et de très-haut relief au lieu d'être en ronde-bosse, ainsi qu'on les voit dans les temples à colonnes isolées, comment ne pas être saisi d'une profonde admiration pour cette permanence du principe d'unité et d'harmonie que ces faits démontrent dans l'application de la sculpture aux monuments?

C'est surtout à la vue d'un des frontons du temple d'Égine, dont nous avons eu occasion d'étudier l'effet général sur une restitution faite avec l'ensemble des figures placées selon leur destination primitive, et encore à l'étude que nous avons faite à Florence et à Berlin d'une semblable restitution de la *Famille de Niobé*, que nous avons pu fixer notre jugement à cet égard. Nous avons trouvé, depuis, la confirmation de ce jugement dans une admirable composition de Thorwaldsen, destinée à orner le fronton ou portique de la cathédrale de Copenhague, et dont le sujet est la *Prédication de saint Jean dans le désert*, Il est aussi en partie confirmé par l'effet de la composition du fronton de Notre-Dame de Lorette, à Paris, par M. Nanteuil, malgré l'exiguité, où pour mieux dire, à cause de l'exiguité du champ dont le sculpteur pouvait disposer. Enfin, nous citerons encore à l'appui la *Résurrection du Christ*, composition exécutée par M. Cortot, pour le fronton de l'église du Mont-Valérien et digne de l'art antique.

Ainsi les exemples des plus belles époques de l'art et les heureuses imitations qui, de nos jours, en ont été faites, concourent avec les avantages que nous venons d'énumérer, à établir cette vérité que, de tous les genres de sculpture applicables à la décoration du tympan d'un fronton porté par des colonnes isolées, celle de ronde-bosse remplit seule toutes les conditions de convenance; que celle de haut-relief peut être également employée aux frontons accompagnés de colonnes engagées ou surmontant des façades sans colonnes; enfin que celle de bas-relief, avec plusieurs plans de figures superposées les unes aux autres, sera toujours le système le moins convenable dans l'application de la sculpture aux monuments.

Si la décoration la plus importante des frontons était celle des sujets sculptés remplissant tout le tympan, elle n'était pas la seule pourtant. Quelquefois les frontons ont été décorés par les anciens avec des médaillons ornés de bustes, comme on le voit à Éleusis; d'une figure seulement ou de plusieurs figures, comme on en voit sur des bas-reliefs; d'ornements sculptés sans figures, comme le montrent des monuments existants; enfin d'ornements peints, comme le font voir plusieurs peintures de Pompéia et des représentations de temples sur des vases. Tous ces motifs bien appliqués, selon la dimension du fronton ou le caractère de l'édifice qu'il surmonte, peuvent offrir des résultats également heureux.

Une autre décoration du fronton est celle de socles ou piédestaux élevés aux angles et au sommet, et qu'on appelle *acrotères*. Ils étaient destinés à être surmontés de toutes sortes d'objets allégoriques, comme des chars attelés de deux ou quatre chevaux, qui surmontaient le temple de Jupiter capitolin, à Rome; de sujets isolés, comme des Victoires, des Renommées ou des divinités, des boucliers, des sphinx, des aigles, des griffons, ou tout autre genre d'animaux en rapport avec la destination du monument; des vases, des trépieds et des antéfixées. Souvent même les rampants étaient bordés d'un ornement découpé et continu; et, comme on le voit sur plusieurs médailles romaines, il y avait souvent aussi sur les rampants des figures couchées ou debout, en même temps qu'aux extrémités des frontons.

L'origine et le but du fronton auraient dû naturellement en limiter l'emploi au faîte des bâtiments, ainsi qu'il avait lieu chez les Grecs. Non que ceux-ci en restréignirent l'application aux temples seuls, comme on l'a cru et comme on l'admet généralement; car il existe encore aujourd'hui plusieurs genres de monuments, tels que les propylées de plusieurs villes de la Grèce, l'entrée d'un marché et les portiques de la Tour des Vents, à Athènes, les édifices où, comme à Olympie, on renfermait les trésors de différentes villes et colonies grecques, dont parle Pline, enfin beaucoup de tombeaux d'origine hellénique, qui tous avaient des frontons; mais il n'entra jamais dans leur pensée d'en couvrir les portes et les fenêtres dans l'intérieur de leurs édifices, comme l'ont fait les Romains et les modernes. En effet, si l'on peut admettre l'application du fronton à des portes et à des fenêtres placées à l'extérieur d'une façade, où il aurait au moins un but d'utilité pour rejeter les eaux à droite et à gauche de ces ouvertures, il ne peut en être ainsi dans des espaces qui sont à couvert et où l'eau ne peut arriver. Le sentiment de la con-

motifs analogues à ceux que nous venons de signaler, doivent être considérés comme ayant été complètement achevés; tels sont le temple de Némésis et la basilique de Pœstum. A cette dernière les colonnes n'étaient cannelées que sur la surface extérieure et étaient restées unies du côté opposé [1], mais en haut et en bas on y comptait onze cannelures, et la partie du fût, restée lisse, comprenait un espace de neuf cannelures. Cette partie, restée lisse dans l'intérieur, avait donc une destination. S'il en est ainsi, pourquoi d'autres motifs n'auraient-ils pas conduit l'architecte à laisser le fût des colonnes complétement lisse? Ne peut-on pas induire de ce que souvent les extrémités inférieures et supérieures des colonnes sont cannelées quand le milieu est lisse, que les cannelures n'étaient là que pour le principe, je ne dirai pas de l'ordre, car alors on ne connaissait pas la valeur des ordres, mais seulement un caractère de décoration qui s'appliquait exclusivement à la composition des temples élevés en l'honneur des dieux, décoration qui peut-être n'avait jamais reçu d'autre destination [2]. Ces cannelures ne devaient donc paraître que pour conserver au monument son caractère, et leur enveloppe restait lisse pour recevoir la teinte de couleur destinée à faire ressortir les guirlandes de fleurs ou de feuillages dont les jours de fêtes il était d'usage de décorer les colonnes; si leur fût avait été cannelé, les arêtes des cannelures se seraient abîmées en agrafant les guirlandes, les tapis ou tout autre objet de décoration nécessité par la circonstance. Voilà, si je ne me trompe, pourquoi on laissait lisse une partie du fût.

Si la partie cannelée a une autre enveloppe que celle *i, k*, fig. 4, c'est que l'une devait être enlevée au moment du ragréement du monument, et que cette épaisseur *k, n, m, i* était nécessaire pour préserver l'enveloppe, *k l* qui ne devait être enlevée qu'après la mise en place; autrement aurait-on disposé ainsi les crans *m, i, l, o*, et si la cannelure avait dû être prolongée, eût-on formé le larmier *f, g*, fig. 2, coupé en mouchette pendante, comme le larmier de la corniche? eût-on pris tant de soin pour former les profils *f, g, h, i*, dont les plans de raccordement sont étudiés sur toutes les faces? enfin, les faces des fig. 5 et 6 du bas de la colonne du portique, à Thoricus, eussent-elles été formées par la double enveloppe en haut et en bas? Non, ces colonnes ne devaient pas être cannelées dans toute leur hauteur. Je ne dirai pas que toutes les colonnes sont dans le même cas; celle pl. II, fig. 1, par exemple, était disposée pour être cannelée sur toute sa hauteur; il n'en est pas de même des colonnes des temples de Némésis, à Rhamnus, fig. 1 et 2,

venance alla sous ce rapport si loin chez les Hellènes, qu'ils ont également exclu de leurs intérieurs, et par la même raison, toute espèce de corniche, dont un semblable emploi est non moins contraire au sentiment du vrai que l'emploi du fronton. C'est surtout dans l'usage de placer des frontons au-dessus des croisées, des portes et des niches, que les Romains ont fait alterner très-souvent la forme circulaire avec la forme triangulaire; et ce n'est peut-être que dans des applications pareilles qu'on peut tolérer la réunion de ces deux formes.

Quant aux autres genres de frontons, il suffirait d'en rappeler les noms pour en signaler la bizarrerie; mais cette nomenclature, purement technique, serait étrangère à l'objet de cette notice.

Pour donner une idée approchée des trois frontons antiques ornés de leur sculpture, dont il a été question dans cet écrit, nous y avons joints trois planches représentant la restitution, d'après M. Cockerell, des frontons du temple de Jupiter Panhellénien, dit aussi de Minerve, à Égine, et du Panthéon, à Athènes (pl. I et II), ainsi que la disposition des figures de la famille de Niobé, par M. Fick (pl. III), telle que cet artiste l'a exécutée pour le fronton du théâtre royal, à Berlin. »

[1] La note 4, page 49 de l'ouvrage de M. Hittorff, que nous venons de citer, dit : « Cette particularité semble venir à l'appui des « observations sur l'inachèvement du temple, la même particularité a lieu à la premiere colonne de la rangée formant l'axe du « monument dit la Basilique, à Pæstum, avec cette différence toutefois, que la partie lisse se trouve à l'extérieur et tournée vers « l'entrée. Ce fait a suggéré à M. Labrouste l'idée que cette surface unie avait pu servir d'album pour y peindre les inscriptions « relatives au réglement des assemblées, à la réunion desquelles il pense que cet édifice a dû être destiné. M. Labrouste dans son « travail sur la restauration des ruines de Pæstum, admet avec raison que ce monument était un portique public élevé à l'instar des « péciles d'Athènes et d'Elide, et d'un grand nombre d'édifices semblables, dont l'usage était si général chez les anciens. » (H.)

[2] L'architecture ogivale dite gothique, n'a-t-elle pas été créée pour les temples chrétiens, n'exprime-t-elle pas dans ses plans, ses élévations, ses détails, les principaux points de notre croyance ? qui peut en douter ?

et de Cérès, à Éleusis, fig. 3, qui ne devaient l'être qu'en partie ; sans cela comment expliquer le profil et le raccordement du bas de la colonne du temple d'Apollon, à Délos, fig. 4, qui certes a deux enveloppes bien prononcées en plus des cannelures. Je regarde donc cette enveloppe qui couvre les cannelures comme une décoration, et comme un caractère nouveau à ajouter à l'ordre dorique. S'il est vrai que l'architecture développe chez l'homme de grandes et belles idées par la beauté de ses masses et le caractère de majesté que l'artiste lui imprime, si elle enflamme l'imagination dans certaines compositions où règne la gaîté, l'élégance et la grâce des formes ; il est aussi des circonstances où elle doit rester calme, sévère et imposante ; cette gravité a sa place naturelle dans un palais de justice, une porte de ville, un arsenal, une prison, un entrepôt, une douane, etc. ; c'est alors que l'emploi de la colonne dorique unie peut avoir une heureuse application.

La fig. 6 donne le plan inférieur des cannelures en *a* et le plan supérieur en *b*.

On remarquera que les cercles des cannelures ne reposent pas sur le sol, et que le cône tronqué de la colonne, dont l'apparence est de $1^{m},056$ n'est en réalité que de $0^{m},977$, et qu'il se trouve être par le haut (vu le quart de diminution donné aux colonnes) de $0^{m},624$, et en réalité $0^{m},474$; le support n'est donc de fait, à cet étranglement du col du chapiteau, que de $0^{m},474$, mais si la conservation des arêtes des cannelures à la base de la colonne motivait cet étranglement, le col du chapiteau pouvait s'en dispenser.

PLANCHE XVI.

Architecture de Pompéi.

Quoique l'architecture de Pompéi soit loin d'être classique, nous avons cru devoir donner ici un aperçu de son ordre dorique, envisagé sous le rapport de sa composition gréco-romaine et sous celui de sa construction, car tout mérite d'être connu. Sans doute la plupart des travaux de décoration qui s'exécutaient à Pompéi, étaient l'œuvre d'artistes très-ordinaires, mais ces artistes, qui savaient donner de la grâce et un charme tout particulier aux choses les plus simples, appartenaient à une race éminemment douée du sentiment des arts ; ces colonnes, ces piliers, construits avec de vils matériaux, couverts en stuc et peints ensuite, n'ont rien de grec ni de romain; tout cela, fruit du hasard, est très-peu classique assurément. Dans les édifices publics comme dans les habitations privées, on ne voit que des réminiscences, que des combinaisons arbitraires, mais ces caprices offrent des combinaisons heureuses, originales parfois, souvent elles ont un caractère à eux, à ce titre elles méritentd'être étudiées.

La fig. 1 donne : 1° la coupe et les détails de la charpente restaurée d'une galerie du Camp des Soldats, dont les chambres étaient très-multipliées, tant au rez-de-chaussée qu'au premier étage ; 2° de l'appui du balcon et desportes en menuiserie de cette même galerie. Ces restaurations ayant été exécutées à l'aide des empreintes que le bois calciné de toutes ces parties de l'édifice avait laissé dans les cendres, et qui en donnait pour ainsi dire un moule, on peut être certain qu'elles n'ont rien d'imaginaire ; les colonnes étaient construites en *piperno* et recouvertes de stuc, et les chapiteaux, primitivement d'un ordre dorique grec, tel que l'indique la fig. 5, ont dû subir une altération très-sensible dans les profils, si on les compare au chapiteau fig. 3, auquel ils se rapportent.

Fig. 2 et 3. Détails de l'ordre du portique du grand théâtre. Les entrecolonnements de ce portique étaient espacés de manière à offrir au public une circulation facile ; le chapiteau et l'entablement, d'ordre dorique d'un profil assez pur, étaient en pierre et recouverts d'un enduit en stuc ; les refouillements des moulures, disposés pour retenir avec plus de force cet enduit, font voir que l'usage de l'application du stuc était aussi général à Pompéi que dans les monuments antiques de la Grèce. La table inférieure de l'architrave est plus haute que la table supérieure ; et cette particularité, qui existe aussi dans l'ordre

ionique des Propylées et dans les plus beaux monuments d'Athènes, est une nouvelle preuve de l'influence que l'architecture grecque a exercée sur celle des édifices de Pompéi. L'entaille *d*, en forme de demi-coin, que l'on remarque à la pierre formant la frise et l'architrave, était répétée à chacun des points verticaux correspondant aux colonnes; il formait, avec celui du morceau contigu, un vide triangulaire, où sans doute on plaçait des coins de bois ou de métal, qui avaient pour objet d'empêcher le déversement de ces pierres, et de maintenir leur affleurissement sur la face. Des entailles semblables pour la forme et la destination se retrouvent à chacun des morceaux qui composaient la corniche; l'entaille carrée sur la face intérieure *c*, était destinée à recevoir les pièces de bois du plafond du portique; celles *a* et *b* du dessus, recevaient les arbalétriers et les entraits.

Fig. 4. Plan du dessous du larmier.

Ordre dorique de la maison connue sous le nom de Maison de campagne.

Cette charmante villa est située à deux cents mètres de la porte de la ville, sur la route d'Herculanum. La fig. 6 donne les profils de l'entablement et du chapiteau. Ces constructions étaient en briques et revêtues de stuc; la partie inférieure de la colonne, fig. 7, était peinte en rouge. Fig. 8. Coupe en grand du fût de la colonne, destinée à faire voir la coupe des cannelures.

Plusieurs colonnes ont leur noyau circulaire taillé à six ou huit pans pour recevoir les extrémités des briques, lesquelles étaient façonnées et posées à joints recouverts et alternés, de manière à laisser une suite de crans qui donnaient prise au mortier. Cet assemblage se rencontre fréquemment à Pompéi; il procure une très-grande solidité; des profils délicats et pleins de goût, rehaussés par des tons variés, donnent à cette architecture un grand attrait. Les colonnes restées lisses dans le premier tiers inférieur, sont cannelées dans les deux tiers supérieurs. Souvent, à Pompéi, le bas des colonnes n'est pas cylindrique, mais à vingt pans à plomb des cannelures. Pour plus amples détails, consultez l'ouvrage de Mazois et Gau, sur les ruines de Pompéi.

Fig. 9. Élévation de l'encoignure du piédestal placé au milieu du péribole du temple d'Esculape. Nous avons donné ce piédestal pour faire voir que la frise dorique était souvent employée pour couronner des murs, des piédestaux servant de tombeaux et même des stylobates; là où se faisait sentir l'absence des colonnes ou des pilastres, les métopes étaient décorées de rosaces, de patères et de têtes de bœufs.

Fig. 10. Chapiteau dorique de la maison d'Actéon. Ce chapiteau a des ornements de caprice; il est peint de diverses couleurs comme tous ceux exécutés à Pompéi, car alors les architectes ne cherchaient point à faire de cette architecture classique qu'on enseignait autrefois dans nos académies, je dis autrefois, car depuis dix ou douze ans on se permet parfois certaines licences que nous sommes loin d'approuver dans l'emploi des divers styles d'architecture. Le chapiteau fig. 10 a deux tailloirs; celui inférieur est cannelé; au-dessous sont des oves surmontées de moulures, au-dessus desquelles quatre têtes de lion portent des guirlandes qui descendent sur le col du chapiteau et pendent jusqu'aux cannelures.

Mazois a dit : Les architectes de Pompéi ont eu l'intention de faire quelque chose de gracieux, et ils ont réussi; j'ajouterai, on peut les absoudre de leurs écarts, mais non les imiter.

PLANCHE XVII.

Sélinunte.

Cette antique ville de la Sicile, qu'un tremblement de terre a renversée de fond en comble, avait, comme Athènes, son acropolis, sur lequel se trouvaient quatre temples magnifiques ; trois autres étaient placés au bas de la colline, ils étaient tous d'ordre dorique grec. Le terrain sur lequel ils se trouvaient est aujourd'hui couvert d'entablements, de colonnes renversées du couchant à l'orient, rien n'est resté debout, tout y est dans un tel désordre, qu'il semble que la main des hommes ait pris à tâche d'aggraver les outrages des siècles.

Les deux entablements gravés sur cette planche, sont tirés de ces antiques ruines ; ils sont des restitutions basées sur des données non contestables ; leurs moulures sont ornées et coloriées. La fig. 1 donne l'ensemble de l'entablement, du chapiteau et du plan de la colonne mesurée en haut et en bas; et la fig. 2 en offre un beau détail.

La fig. 3 est le plan de l'un des trois temples qui sont sur la colline.

La fig. 4 donne un autre entablement, aussi restauré ; et la fig. 5, le profil en grand de l'un des chapiteaux. La fig. 6 représente le sujet sculpté dans l'une des métopes : Thésée, vainqueur du Minotaure.

Dans notre livre VI, une planche coloriée fait connaître le principe fondamental de l'architecture polychrôme. A cette occasion nous devons annoncer la prochaine publication de l'un des plus beaux ouvrages sur l'architecture coloriée, qui ait jamais été offert au public. M. Hittorff, qui en est l'auteur, est parvenu à des résultats qui feront autant d'honneur à son érudition et à son savoir, qu'à son goût éclairé. Les procédés d'impression en couleur dont il fera le premier l'application dans un ouvrage de longue haleine, donnent des résultats parfaits, dont les amis des arts le féliciteront assurément. Les recherches que j'ai faites à ce sujet se trouvent relatées à l'article concernant la planche 130, je ne puis ici, sur un dessin gravé au trait, qu'indiquer les teintes, comme je l'ai fait aux fig. 1 et 2, pl. XVII et aux fig. 1, 2, pl. XVIII.

PLANCHE XVIII.

Cette planche nous offre des exemples de ces anomalies qui se rencontrent dans les ordres grecs construits dans d'autres pays que la terre classique.

La fig. 1 est un entablement restauré par M. Hittorff. Cet habile architecte ayant trouvé dans les fouilles, au milieu de débris doriques à Sélinunte, une volute de chapiteau ionique [1], a cru pouvoir ajuster ce chapiteau avec la frise dorique. En agissant ainsi, a-t-il fait, architectoniquement, un barbarisme [2]? la Sicile offre plusieurs exemples d'un pareil mélange, entre autres l'entablement fig. 4, trouvé à Pæstum, lequel est porté sur un chapiteau à feuillages et à figures humaines; presque tous les chapiteaux trouvés au même lieu présentent de semblables particularités et offrent une variété infinie de têtes, de volutes, de tailloirs, d'astragales, etc., etc. Comme exemple, nous n'avons donné ici que deux de ces chapiteaux. Celui fig. 2, présenté de profil, est orné d'oves et le coussinet de la volute est enrichi de cannelures. La fig. 3 est le quart du plan de la colonne vu en dessous ; La fig. 5 offre le dessin du larmier; dans la restauration, les ornements auraient pu être comme en *a*, en *b*, en *c*, en *d*, sans blesser les convenances. Fig. 6, coupe du larmier. Fig. 7, coupe de la corniche de la frise et de l'architrave.

[1] Le moulage de cette volute existe au Louvre.

[2] Voir le texte des planches 69 de l'ordre ionique et 94 de l'ordre corinthien.

Les trois planches XIX, XX et XXI qui vont suivre, ont pour objet de démontrer la variété que les anciens ont apportée dans les dimensions et la décoration de l'ordre dorique ; car, dans l'antiquité, les architectes n'étaient ni exclusifs, ni routiniers, ni dépourvus d'imagination comme le sont la plupart des maîtres maçons de notre temps. Selon les lieux, les circonstances, la destination du monument confié à leur génie, ils savaient lui imprimer un caractère particulier, et cela sans sortir des données premières de l'ordre auquel il devait appartenir. Aujourd'hui, tel qui n'a étudié que Vignole, le reproduit religieusement en toute occasion ; tel autre qui affectionne Palladio, donne partout à la configuration des ordres d'architecture les proportions et le caractère que cet auteur a cru leur reconnaître dans l'antiquité ; tels autres, appelés à diriger les travaux publics ou à dispenser les faveurs du gouvernement, en ne protégeant que les hommes professant les doctrines dites classiques, rétrécissent l'art et le font se mouvoir dans un cercle uniforme qui le tue. Si parfois on aperçoit quelques infractions heureuses aux règles routinières, c'est dans les habitations particulières ou constructions d'usage. Le frontispice du livre VI, fournit un exemple de ce que la décoration d'un monument peut avoir de significatif.

PLANCHE XIX.

Cette planche réunit divers fragments antiques de l'ordre dorique. Elle a pour objet d'offrir une série d'exemples des anomalies que les Grecs et les Romains se sont permises dans leurs constructions nationales, aussi bien que dans celles élevées chez les peuples soumis à leur domination. On remarquera d'abord les quatre chapiteaux grecs, fig. 1, 2, 3, 4, extraits du temple de Pæstum. En les comparant aux pl. XII à XIV et XXI, on sera frappé de la différence qui existe dans leurs profils, dans les contours du col, etc., etc. Il semble que les artistes grecs, une fois sortis d'Athènes, se sont évertués à créer du nouveau, à montrer qu'ils en savaient autant, et plus peut-être, que leurs devanciers, et que l'art n'avait point de bornes. Il n'y a pas jusqu'au chapiteau de pilastre d'ante, fig. 6, qui n'offre une grande différence de caractère avec le chapiteau des colonnes avec lesquelles il correspond. Parfois deux chapiteaux, l'un ionique, l'autre dorique, malgré leur forme toute différente, se trouvent en pendant. Il en est de même des travaux des Romains ; tout ce qu'ils ont exécuté hors de Rome, n'a plus la même disposition de moulures et d'ornements, voir les fig. 7 et 8 ; à cette dernière, le double col est orné et se trouve entre deux astragales ; on peut encore voir les chapiteaux, pl. V, fig. 1 *bis* et pl. XXI, fig. 5 et 10, qui ont des nuances différentes, quoique du même caractère. Ce qui est arrivé en Grèce et à Rome, est arrivé en France à l'époque dite de la renaissance : au château de Meudon et au Louvre on a vu des créations qui, malgré leur mérite, n'en sont pas moins des inventions qui ont mérité d'être plus ou moins blâmées ou goûtées des artistes ; celle fig. 9 est extraite de la salle dite des Cariatides, au Louvre.

Les figures suivantes offrent un caractère tout à fait distinct. Ce support, fig. 10, dont la moitié est un pilastre et l'autre une demi-colonne grecque, ne forme-t-il pas à lui seul deux décorations avec variantes vraiment extraordinaires? Pourquoi, fig. 11, 12, ces têtes de bœufs sur les triglyphes? cet ornement n'était-il pas assez beau et assez riche par ses trois canaux ? et ces demi-corps de taureaux agenouillés formant chapiteaux, et cet ajustement de cariatides, fig. 13 ?

Il est à regretter qus l'on n'ait pas de notions certaines sur la destination des monuments dont ces fragments sont tirés et qui existent dans les îles de la Grèce et de Délos pour les fig. 10 à 13. Ces fragments offrent d'autant plus d'intérêt, qu'il semble résulter de leur examen que les Grecs ne se crurent pas obligés, hors de leur patrie, de s'astreindre à certains principes professés sur la terre natale, et qu'en construisant des monuments sur un sol étranger, ils se conformaient, autant que l'art pouvait le permettre, à certains usages, à certaines idées reçues ou consacrées chez les peuples qui l'habi-

taient ; ainsi, ces représentations qui nous semblent être des aberrations de l'esprit, parce que nous n'en connaissons pas le sens caché, exprimaient, sans nul doute, des pensées morales, religieuses ou philosophiques d'une haute portée. Nos monuments chrétiens du moyen âge ne prouvent-ils pas de semblables faits. Reconnaissons que dans l'exemple fig. 14, 15, 16, qui nous occupe, il y a certes bien du génie dans l'accouplement de cette colonne avec ce pilastre, qu'il soit surmonté ou non de la partie antérieure d'un taureau ou d'une cariatide. Les fig. 11 et 12 sont une imitation des supports de l'architecture indienne, car l'on rencontre des têtes d'animaux dans l'architrave des monuments de l'Indoustan. Toutefois il est permis de douter qu'entre ces deux architectures il y ait communauté d'origine. On regrettera avec moi de ne pouvoir deviner le sens mythologique que les anciens attachaient aux figures symboliques et caractéristiques des monuments dont nos fig. 11 à 15 donnent des fragments.

PLANCHE XX.

De la décoration des frises.

Cette planche offre des exemples variés de la décoration des frises dans les monuments antiques ; ils sont tirés des monuments de l'Égypte, de la Grèce et de Rome, et peuvent passer pour appartenir à l'ordre dorique. Cependant les frises fig. 1 et 2, n'ayant ni triglyphe, ni métope, caractère distinctif de cet ordre, comme les planches précédentes l'ont prouvé, elles peuvent tout aussi bien appartenir aux ordres ionique et corinthien qu'à l'ordre dorique. En publiant ces exemples, nous avons voulu montrer combien on peut varier l'ornementation des frises. Dans les unes, ce sont des feuillages, des fruits, des animaux ; dans d'autres, des boucranes, des armures, des instruments de sacrifices, les insignes des arts, etc., etc. C'était ordinairement la frise qui recevait les ornements allégoriques qui devaient indiquer l'objet ou la destination du monument. La frise fig. 3 est extraite de Stuart, *Antiquités d'Athènes*, tome 2, pl. 2 ; deux des triglyphes sont ornés de têtes de pavots avec un flambeau et un thyrse placés en sautoir. Ce morceau singulier paraît avoir appartenu à un temple de Cérès ; on trouve encore dans le même ouvrage, tome 4, pl. 2, des triglyphes décorés de têtes de bœufs. Voyez sur notre pl. XIX les fig. 11, 12, donnant l'ordre dans son entier ; les fig. 4 et 5 de notre pl. XX sont la face et le profil d'une des têtes de bœuf de cette frise.

La fig. 6 est un fragment de frise dorique, tiré du grand ouvrage de la commission d'Égypte, tome 4, des *antiquités* ; les triglyphes et l'ajustement des gouttes font voir une grande originalité de composition. Les fig. 7 et 8 trouvées récemment en Toscane, dont l'une appartient au tombeau d'Assos et l'autre se voit à Tarquinia, sont des exemples de licences dans ce genre, surtout la fig. 8, dont les gouttes sont renversées contre l'habitude ; le listel est interrompu et la métope n'est pas limitée de la même manière que dans les exemples précédents : le larmier est découpé en denticules ; cet exemple est très-remarquable et annonce, comme la fig. 6, ou l'enfance de l'art ou sa grande décadence. Ces dernières figures sont du style dorique grec et étrusque. Quant à la fig. 7, elle peut avoir des applications, puisqu'elle permet de donner à la métope la forme d'un carré équilatéral. La frise fig. 2 est celle du temple de Vesta, à Tivoli ; les têtes de bœufs peuvent être espacées de manière à correspondre à l'axe des triglyphes et former une décoration analogue.

La fig. 1 donne la moitié d'un entablement trouvé dans les fouilles faites auprès du temple de Cérès, à Éleusis ; il est construit d'un seul bloc ; ses ornements sont relatifs aux fameux mystères d'Éleusis, institué en l'honneur de Cérès et de Proserpine. Le sujet de la frise offre dans son milieu une tête de bœuf, aux deux côtés de laquelle sont des corbeilles mystiques, des gerbes de blé, des patères, des vases à libations et des thyrses avec des grenades. Sur l'architrave est une inscription. La composition

de cette frise est disposée de manière à former, contre les triglyphes, un ornement toujours semblable, qui corresponde à l'aplomb de la colonne et forme ainsi une décoration régulière.

PLANCHE XXI.

Sur cette planche sont réunis des exemples de différents caractères donnés à l'ordre dorique ; les uns sont dans le style grec, d'autres dans le style romain, d'autres encore dans le style greco-romain.

Les fig. 1 et 2 donnent une partie de la restauration et divers fragments d'un temple grec récemment découvert à Assos, par M. Texier. Ils sont empruntés à l'ouvrage que publie en ce moment cet architecte, sur les antiquités de l'Arménie, de la Perse et de la Mésopotamie.

Au moment de la découverte de ce monument, la terre sur laquelle il avait existé ne présentait qu'un amas confus de pierres brisées, de tambours de colonnes, de bas-reliefs mutilés. Ces matériaux informes, incomplets, après avoir été rapprochés, mesurés, dessinés avec soin, ont suggéré à M. Texier la restitution qu'il a publiée dans son ouvrage, et dont nous reproduisons la partie la plus en rapport avec l'objet qui nous occupe. Voici comment a procédé l'auteur de cette décoration : aux cinq tambours *g h* des colonnes, les seuls qu'il ait retrouvés, il a ajouté le sixième tambour *h i*, afin de donner au péristyle l'élégance des temples grecs de la belle époque de Périclès; pensant ensuite que les bas-reliefs, dont la forme et les dimensions se rapportaient à la hauteur que pouvait avoir eu la frise, avaient pu servir de métopes, il les a placés comme en *c d* ; mais rien ne s'étant trouvé qui puisse tenir lieu des triglyphes et de la corniche, ces parties sont ici de pure invention, tout aussi bien que la disposition sur la ligne *a b* des bas-reliefs formant l'architrave, car M. Texier n'a eu d'autre autorité pour les placer ainsi, que la bandelette *e*, *f*, et la masse des gouttes placées au-dessous, laquelle, il est vrai, se trouve exactement espacée comme les triglyphes, mais n'est pas liée par d'autres pierres qui puissent former l'architrave, car aucune autre n'a été retrouvée. Toute bizarre que puisse paraître cette décoration, il n'y aurait rien d'extraordinaire qu'elle eût été conçue par les Grecs, telle que nous la présente M. Texier.

Tout homme qui travaille dans le silence du cabinet, sait qu'une composition simple, sage, bien ordonnée, n'arrive pas de prime abord sur le papier ; on ne l'obtient qu'à force de tâtonnements, qu'après avoir rejeté une grande partie des idées surabondantes, nées dans la chaleur de l'improvisation, idées indispensables d'abord pour juger de l'effet, mais que l'étude et la méditation épurent, simplifient ensuite, jusqu'à ce que la raison et le goût soient satisfaits.

Dans la restauration qui nous occupe, nous ne pensons pas que l'élaboration de la pensée première de son auteur soit complète ; il nous semble qu'il eût mieux valu conserver aux colonnes la hauteur *g h* ; bien qu'offrant de la lourdeur, elle rentrerait davantage dans le caractère primitif de l'ordre dorique grec, dont la pl. XI, fig. 1, donne un exemple. Selon nous, le galbe *k l* est le seul vrai.—Nous avons peine à croire que ces hommes à qui l'on est redevable de monuments qui, jusqu'à ce jour n'ont cessé de faire l'admiration des artistes, que ces hommes à qui l'on doit les belles compositions des pl. XI et XII, aient pu faire deux frises ornées l'une sur l'autre ; peut-être cette frise occupait-elle l'intérieur de la Cella ou du Pronaos, comme on en voit un exemple pl. XIII et XV, où l'on rencontre des architraves ornées de gouttes, ou simplement la place des gouttes, sans que pour cela il y ait de triglyphes au-dessus. Sans doute il existe, chez les Égyptiens, des architraves ornées, mais on ne peut comparer l'architecture de ce peuple avec celle du temple d'Assos, non plus qu'avec les autres temples grecs. L'idée que nous venons d'émettre sur la place qu'ont pu occuper ces bas-reliefs, nous semble plus près du vrai que celle qui a dirigé l'auteur de la restauration dont nous nous occupons ; restauration fort curieuse du reste et d'une grande originalité.

Les bas-reliefs d'Assos sont à Paris depuis longtemps, mais non encore exposés aux regards du public, leur place est dans les galeries de sculpture du Musée royal du Louvre.

Les fig. 3 à 5 donnent un exemple de l'architecture romaine exécutée en Égypte. L'arc de triomphe construit à Antinoë, qui est celui que nous offrons, est un mélange de colonnes dans le style corinthien et de pilastres et autres membres d'ordre dorique. Ici l'ordre corinthien forme avant-corps sur des pilastres de même ordre, lesquels sont eux-mêmes placés en avant de grands pilastres du style d'ordre dorique. Le monument est terminé par un entablement dorique greco-romain. Dans cette composition exotique l'entablement est trop svelte; il devrait avoir un cinquième de la hauteur totale du monument, et il en a près d'un septième ; les gouttes de l'aplomb du triglyphe ne sont point indiquées dans la moulure qui couronne l'architrave, et toutes les moulures de la corniche sont trop maigres, vu la hauteur à laquelle elles se trouvent placées. Les pilastres sont parallèles, et ils ont onze diamètres de hauteur, au lieu de huit qu'on leur donne habituellement.

Le petit ordre a ses colonnes et ses pilastres de onze diamètres au lieu de dix, et son entablement a de hauteur un sixième au lieu d'un cinquième ; le piédestal est dans le même rapport. Les ouvertures ne sont pas plus en harmonie que le reste de la décoration ; celle du milieu a plus du double de sa largeur, et les petites ouvertures ont de hauteur plus de trois fois leur largeur. Si l'on compare maintenant avec celui-ci les principaux arcs construits par les Romains, on verra que les ouvertures de ces monuments sont : pour l'arc d'Auguste à Aosta, d'un tiers de la hauteur, et l'arc est décoré de colonnes corinthiennes ; pour l'arc d'Auguste à Rimini, qu'il y a égalité de hauteur et de largeur ; pour celui d'Hadriana à Athènes, une hauteur correspondant à une fois et un quart de sa largeur ; celui de Trajan à Ancone, deux fois et deux tiers ; celui de Vérone, deux fois et demie, etc., proportions qui toutes sont plus harmonieuses que celles de l'arc construit à Antinoë.

La fig. 4 est la moitié du plan de l'arc, et la fig. 5 la moitié d'un des chapiteaux du petit ordre de pilastre. Les chapiteaux du grand ordre ne diffèrent pas de ceux du petit ordre.

Nous avons extrait ce monument du grand ouvrage de la Commission d'Égypte, où il se trouve gravé dans ses plus petits détails avec plans, élévations et coupes.

Fig. 6. Coupe d'un hypogée ou tombeau taillé dans le roc à Saonadeh en Égypte. Ce monument est, comme le précédent, dans le style greco-romain. Le fût des colonnes est lisse, et les chapiteaux, sveltes, rappellent la forme de ceux des Grecs. La frise est ornée de triglyphes carrés ; au-dessus est une petite corniche composée d'une grande doucine sans larmier ; la saillie de la doucine a été motivée par celle de l'ouverture carrée, percée dans le roc, et qui s'élève de $4^{m}50$ au-dessus de la corniche formant encorbellement.

Fig. 7 à 9. Temple d'Hercule à Cora [1]. Ce temple est d'ordre dorique, mais ses proportions et son mode diffèrent en beaucoup de points des beaux types grecs et même romains ; il est du style que l'on appelle greco-romain. Les colonnes ont plus de huit diamètres de hauteur, et les entrecolonnements un peu plus de deux diamètres pour largeur ; ceux des côtés sont plus étroits. L'architrave, contre l'usage ordinaire des Grecs, est très-petite. Les triglyphes sont disposés suivant le principe établi le plus généralement par ce peuple ; néanmoins ceux des angles ne sont pas à plomb de l'axe de la colonne ; entre chaque entrecolonnement il se trouve trois triglyphes, mais, soit erreur, soit intention, il y en a quatre dans l'entrecolonnement en retour (côté droit). Cette bizarrerie qui se rencontre dans plusieurs monuments antiques, existe au Panthéon, où les modillons ne sont pas d'un nombre égal entre chaque entrecolonnement. La cimaise de la corniche du fronton a cela de particulier qu'elle est ornée de têtes de lion. Les colonnes sont cannelées jusqu'aux deux tiers ; dans le tiers inférieur, les

[1] Ville située à quelques lieues de Naples.

cannelures ne sont indiquées que par des pans ; ces cannelures se réunissent à vive-arête, ont peu de renfoncement et se terminent carrément par le haut. Le gorgerin est lisse et n'a point d'astragale pour le limiter par le bas ; en haut il est couronné par trois listels surmontés d'une échine. A bien dire ces colonnes pourraient passer pour être sans base, car un tore simplement comprimé en cavet en tient lieu. L'ordre est porté par un stylobate ayant une corniche qui remplace la plinthe ; ce stylobate forme piédestal avec les colonnes d'angles.

La porte de ce monument se trouve détaillée pl. 117 ; on y aura recours.

La fig. 7 donne le plan du temple, présentant quatre colonnes sur la façade principale et trois sur les côtés, suivies de cinq pilastres complétant la décoration des faces latérales.

La fig. 8 est l'élévation du portique.

La fig. 9 donne les détails de l'entablement et du chapiteau de ce temple vu de côté.

Ce petit péristyle est comme la contre-épreuve du petit temple de la Fortune virile, à Rome, pl. 71. Sauf toutefois que ce dernier est d'ordre ionique.

Fig. 10. Chapiteau romain d'une composition agréable et satisfaisante. Le tailloir a deux faces ; le collarin est divisé en deux parties inégales, et est plus grand qu'on ne le fait ordinairement ; la partie supérieure est décorée d'une frise sculptée non saillante sur le collarin, une doucine remplace le quart de rond ou échine. Un changement semblable a déjà été signalé pl. x, fig. 7.

PLANCHES XXII ET XXIII.

Suite des modèles de lavis.

La pl. xxii donne, en grand, l'entablement dorique mutulaire de Vignole, ainsi que le chapiteau, la base et le piédestal de l'ordre ; ce dernier n'est pas dans sa proportion de hauteur ; la colonne est engagée dans l'encoignure du mur, qui est décoré de joints d'appareil avec refend. Le mur a été placé là, exprès pour que la colonne ressorte bien et se détache davantage par son ombre portée.

Nous avons cru devoir remplacer dans la corniche la doucine accoutumée par un cavet, afin d'éviter que cette moulure soit répétée sur trois planches, car elle termine également la corniche des ordres ionique et corinthien, et autant que possible, nous devons apporter de la variété dans nos exemples.

Les variantes pour le rendu des cannelures doivent être comparées avec celles pl. 86 ; le reflet des moulures de la corniche se trouve exprimé sur la planche suivante, fig. 4 à 7.

PLANCHE XXIII.

Plusieurs épures nécessaires au tracé des ombres, et plusieurs moulures lavées et modelées avec des effets différents sont exprimées sur cette planche.

La fig. 1 donne le tracé de l'ombre d'un entablement dorique mutulaire. On peut déterminer les ombres en faisant usage d'une seule projection, car le profil de la corniche donne toutes les saillies nécessaires à leur tracé. On fait d'abord passer par les arêtes les plus saillantes, des droites parallèles au rayon de lumière *a b*, fig. 8, telles que *a c*, *e f* (arêtes du larmier *a*, *b* et du mutule *e*, *f*) ; ces droites couperont la frise sur le profil aux points 1, 2, 3, 4, par lesquels on fera passer des horizontales qui rencontreront les saillies du triglyphe et des canaux aux points 1′, 1″, 1‴. La droite 2 menée du point *a*, déterminera les points d'enfoncement 2′, 2″, 2‴ ; celle menée du point 3 ceux 3′ 3‴, etc. Quant à la limite de l'ombre du mutule, le point 4 mené horizontalement donnera *c*′.

Remarques sur le lavis. Pour commencer le lavis d'un dessin, on donnera d'abord une teinte générale sur toutes les parties qui se trouvent dans l'ombre, comme les figures le font voir; puis une seconde teinte sur les objets qui sont plus en saillie, puis une troisième, et enfin une quatrième sur ceux qui sont encore plus saillants; car évidemment, plus les parties dans l'ombre sont en avant, plus elles apparaissent aux yeux du spectateur et plus elles sont foncées. Le modèle indique seulement trois de ces teintes.

Les ombres portées étant tracées, on donnera les teintes plates sur toutes les surfaces, en commençant par la plus pâle et en les forçant au fur et à mesure qu'elles s'éloignent, c'est-à-dire que l'on fera a' plus pâle que b', et c' plus foncé que b', et ainsi de suite jusqu'aux lettres g qui sont les parties les plus éloignées et qui devront être les plus teintées [1]. On fait à l'égard des parties éclairées, le raisonnement inverse de celui des ombres portées, qui consiste, comme nous venons de le dire, à faire les parties d'autant plus légères et vaporeuses qu'elles s'éloignent de l'œil; ici, au contraire, plus les plans s'éloignent, plus les teintes deviennent foncées. On a tâché de rendre ces effets aussi sensibles que le permet une planche offrant des exemples d'une grande variété de plans et de surfaces courbes.

Fig. 2 et 3. Élévation et plan d'un péristyle dont la colonne et l'architrave portent leur ombre sur un mur vertical exprimé en plan par MN, et dont la saillie de l'architrave est NP.

On tracera d'abord l'axe xX; on obtiendra le tracé de l'ombre en faisant passer par les points xX, axe de la colonne, des parallèles au rayon de lumière, dans les deux projections. Du point X', rencontre du rayon sur le mur, on élèvera une perpendiculaire qui rencontrera le rayon x en x''. Pour obtenir la projection de toutes les moulures, carrées ou rondes, on projettera les arêtes correspondantes dans les deux projections, comme on l'a fait pour l'axe, et on obtiendra des parallélogrammes qui seront les images des moulures carrées; pour les moulures circulaires, on tracera une élipse tangente au rectangle, comme on l'a fait au parallélogramme 8, 9, 10, 11; cette courbe déterminera l'ombre de la baguette 6, 7, formant l'astragale. Quoique l'opération ne soit pas d'une exactitude bien rigoureuse, elle l'est suffisamment pour l'objet que l'on se propose [2]. Pour obtenir la projection du cône de la colonne, on projettera $c\,d$ de l'élévation, et $c'\,d'$ du plan, on aura ensuite les points $c''\,d''$, desquels on élèvera des perpendiculaires qui détermineront en $c'''\,d'''$ le sommet du fût de la colonne. Pour obtenir son renflement, on mènera par ces deux points des parallèles au fût de la colonne, ou bien on projettera les points $a\,b$ du plan en $a'\,b'$, on abaissera les perpendiculaires $a'\,a''$ et $b'\,b''$, puis on portera sur l'axe x'' X', de e' en B, une hauteur égale à celle eY du fût de la colonne; connaissant déjà les points $a''\,b''$ qui déterminent la direction de la colonne, on tracera facilement les droites $a''\,c'''$ et $b''\,d'''$.

Fig. 4. Cette figure va servir à expliquer les effets des ombres et leur réflexion suivant les lois de la physique et les licences pratiques dont les fig. 5, 6 et 7 donnent des exemples.

Soit $b\,a$ le rayon de lumière direct, rencontrant la ligne horizontale $e\,b'$, arête d'un plan, en C, plan que la lumière ne peut pénétrer; le rayon $b\,a$ se réfléchira et prendra une direction nouvelle comme C d. (On doit toutefois supposer que la direction du rayon de lumière $b\,a$, se multipliant à l'infini, couvrira toute la surface horizontale pour se réfléchir de nouveau.) C'est le point d'incidence de l'angle de réflexion, et C l, une droite perpendiculaire au plan horizontal, laquelle divisera l'angle en deux parties égales; si la surface était courbe, comme HC h, la cathète C e serait normale à la surface de cette courbe; on en voit des exemples dans la doucine qui offre un cavet par le haut et un quart de rond par le bas. Le rayon réfléchi C' g', qui est la cathète de l'angle, étant placée comme elle est au milieu de la courbe, s'y trouvera concentrée. La lumière du rayon C' f' au contraire, qui est la cathète de l'angle du rayon réfléchi $f\,f'$ se brisera au point f' et suivra la direction f''; c'est pourquoi

[1] Les mêmes lettres répétées plusieurs fois indiquent les teintes qui doivent être semblables.

[2] L'intersection d'ombre et de lumière ne se trouve pas sur le diamètre 6. 7, mais bien comme on l'a tracé pour le tore de la fig. 11, pl. 43. Si la figure était faite sur une grande échelle, il faudrait y avoir égard.

cette portion du cavet, quoique dans l'ombre, se trouve plus éclairée dans la direction $g' g''$. En multipliant ces opérations, on obtiendra des effets qui sont rendus d'une manière satisfaisante sur la figure. L'angle de réflexion est toujours égal à son angle d'incidence, qui doit être dans le même plan ; de plus, il est perpendiculaire à la surface de réflexion. La lumière perd de sa force en s'éloignant du point réfléchi, et la lumière décroît au fur et à mesure qu'elle s'éloigne de son foyer ; la doucine, dont la surface est courbe, fait bien voir que les rayons se réfléchissent dans tous les sens, et que l'effet doit être ainsi exprimé : l'arête A D se projette suivant $a\,d$, et toute la surface Aa, Dd, doit recevoir une teinte unie sur laquelle on foncera les extrémités, en les adoucissant vers le milieu de la courbe, dont la projection apparente est $g' g''$. On obtient cette dégradation, comme on vient de le voir, en renvoyant une suite de rayons réfléchis : $e\,e'$, $f\,f'$, $g\,g'$, etc., que l'on prolonge jusqu'à la rencontre des surfaces. Les angles de réflexion sur les surfaces convexes sont opposés à ceux des surfaces concaves.

Observations. Les règles de l'optique donnent bien la lumière réfléchie suivant la direction $g' g''$, mais la plus grande partie des personnes qui font du lavis d'architecture, fondent la teinte de bas en haut dans la partie formant le cavet de la doucine, comme nous l'avons indiqué à la fig. 5 ; c'est une licence admise, parce que l'effet est peut-être un peu plus satisfaisant dans cette dernière que dans la fig. 4.

Les fig. 5 à 7 offrent des exemples de moulures sur une grande échelle modelées avec des effets différents.

Fig. 5. Elle donne la dégradation de teintes des parties dans le clair et de celles dans l'ombre, pour une doucine, une baguette et un cavet, éclairés par les rayons du soleil, et d'après le principe suivi fig. 4. La partie A indique la préparation du lavis, les ombres portées étant seulement indiquées par une teinte plate. La partie B fait voir les teintes fondues et adoucies appliquées sur la première teinte; ainsi cette figure offre à la fois un modèle de la préparation et un modèle du fini.

Fig. 6. Elle offre un exemple de la même figure, éclairé, non par le soleil, mais par la seule lumière du jour et les reflets de l'atmosphère. Dans les arts, il arrive souvent que l'on fait le lavis de cette manière, on s'abstient d'indiquer les ombres portées : une teinte légère arrête et fait sentir les contours des surfaces courbes, comme en a, et on laisse blanches toutes les moulures planes. Le côté b offre le lavis plus avancé et les moulures planes teintées comme on les fait ordinairement pour ce genre de travail.

Fig. 7. Variantes des deux figures précédentes : un filet et un talon sont au-dessous de la doucine. Après avoir lavé en teintes plates toutes les parties dans l'ombre, comme en A, on modèlera celles arrondies, et on donnera les teintes plates pâles sur les parties plus foncées que celles arrondies et qui leur sont contiguës; d'après ce qui a été démontré fig. 4, les parties reflétées doivent conserver la teinte naturelle de l'ombre.

Le rendu des figures 4 à 7 peut être bien contesté par les personnes qui étudient ces effets sur la nature, où les moulures, toujours vues en perspective et presque toujours entourées de surfaces qui reçoivent beaucoup de lumière, lesquelles la transmettent avec plus ou moins de force, suivant leurs diverses positions, présente des aspects bien différents, de sorte que les surfaces dans l'ombre sont souvent plus transparentes que celles qui sont éclairées par un jour où le soleil serait couvert de nuages. La figure ci-dessous, n° 1, en donne un exemple ; ainsi les faces exprimées par a, b, c, d, sont tout à fait dans l'ombre, mais elles reçoivent la lumière réfléchie des deux surfaces éclairées, l'une verticale N, et l'autre horizontale O, ce qui produit un double reflet; et les reflets seront d'autant plus sensibles, que les surfaces seront multipliées. Si la lumière réfléchie émane d'une seule surface horizontale O, on aura l'effet a, e, f, c ; si elle émane de la surface verticale N, l'effet sera comme e, b, d, f. — Un autre exemple est donné n° 3, qui est également dans l'ombre, et qui est une variante de la fig. 7. L'un et

l'autre des effets s'exécute, cela dépend de la force, ou de la lumière, ou des corps qui les environnent. Les objets éclairés par un grand jour produisent un effet différent de ceux éclairés par les rayons directs du soleil. L'effet sera encore tout autre si la lumière est uniforme et le ciel entièrement gris : les ombres portées seront vagues; elles ne seront sensibles que près de l'objet qui les occasionne, et elles se fondront en s'éloignant de leur origine; ce sera par exemple comme à la fig. 6, où l'effet est sans éclat; au contraire, dans les figures 4 et 5, et dans la face *a, h, i* du n° 1, les effets sont très-brillants et sont pourtant différents. Le n° 2 donne en *h*, A, B, *g*, une variante du rendu de la même moulure; les ombres portées sont exprimées par *a b, c, d e*; tous ces effets forment un grand contraste avec celui si éclairé *a, h, i*, n° 1, où les surfaces sont beaucoup plus animées, mises surtout à côté des surfaces *g, h, i, c, k*, qui sont dans l'ombre portée par la solive Q, P, R. L'extrémité de ce solide recevant le reflet du dessus de la corniche *h, a*, cette partie sera moins sombre que celle *g, k*, Q, qui ne peut recevoir qu'un faible reflet de la surface *g, h, i, c, k*, qui est elle-même dans l'ombre.

N° I

N° 2

N° 3

Entre l'effet des ombres portées dans les saillies des triglyphes et des canaux donnés sur ces deux planches de lavis, il existe une différence : cela tient à ce que le triglyphe de la pl. XXII est plus saillant que celui donné par Vignole, dont le plan se trouve exprimé fig. 10, et celui de la pl. XXIII, qui a son plan fig. 9. Les enfoncements des canaux n'étant pas les mêmes, on se contentera dans le premier cas, fig. 9, d'une teinte légère, car la lumière glissera sur les deux faces des canaux, ce qui n'empêchera pas de faire valoir, dans l'effet du lavis, ce changement de plan, mais on fera sentir cette différence par la teinte et non par l'ombre portée; dans le deuxième cas, fig. 10, la saillie étant plus forte, l'ombre nécessairement s'en ressentira; elle sera prononcée comme on l'a indiquée pl. XXII.

Note faisant suite à la fig. 6 de la planche XXI.

A la coupe de l'hypogée grec, d'ordre dorique, que l'on vient de décrire, je voulais ajouter d'autres exemples extraits de l'ouvrage de la Commission d'Égypte, mais l'incertitude dans laquelle je me trouvais lorsque je fis ce travail, qui date déjà de plusieurs années, me fit renoncer à placer un plus grand nombre de figures, parce que ni ceux qui ont fait le travail que je viens de citer, ni moi, n'avions pu deviner ou donner un sens convenable à ces constructions; mais grâce aux savantes recherches de Champollion le jeune, tous les mystères hiéroglyphiques, toutes les généalogies gravées sur les murs, les dates précises mêmes de ces constructions nous sont dévoilés et expliqués, commentés maintenant avec une rare érudition par M. Letronne, dans son cours public au collége de France. — Un passage d'une lettre écrite par Champollion, lorsqu'il se trouvait en Égypte, et qui se ressent de la première impression éprouvée à l'aspect de pareilles constructions, viendra à propos pour nous expliquer l'origine si curieuse des hypogées : « ....J'ai fait, dans les deux premiers hypogées, une moisson immense, et cependant une moisson plus riche nous attendait dans les deux tombes les plus reculées vers le nord : ces deux hypogées, dont l'architecture et quelques détails intérieurs ont été mal reproduits, offrent cela de particulier (ainsi que plusieurs petits tombeaux voisins), que la porte de l'hypogée est précédée d'un portique taillé à jour dans le roc, et formé de colonnes qui ressemblent, à s'y méprendre à la première vue, au *dorique* grec de Sicile et d'Italie. Elles sont cannelées, à base arrondie et presque toutes d'une belle proportion. L'intérieur des deux derniers hypogées était ou est encore soutenu par des colonnes semblables : nous y avons tous vu le véritable type du vieux *dorique grec*, et je l'affirme sans craindre d'établir mon opinion sur des monuments du temps romain, car ces deux hypogées, les plus beaux de tous, portent leur date et appartiennent au règne d'*Osortasen*, deuxième roi de la vingt-troisième dynastie (Tanite), et par conséquent remontent au neuvième siècle avant J.-C. J'ajouterai que le plus beau des deux portiques encore intact, celui de l'hypogée d'un chef administrateur des terres orientales de l'Heptanomide, nommé *Néhôthph*, est composé de ces colonnes doriques SANS BASE, comme à Pæstum et dans tous les beaux temples grecs doriques.

« Les peintures du tombeau de *Néhôthph* sont de véritables *gouaches*, d'une finesse et d'une beauté de dessin fort remarquables : c'est ce que j'ai vu de plus beau jusqu'ici en Égypte; les animaux, quadrupèdes, oiseaux et poissons y sont peints avec tant de finesse et de *vérité*, que les copies coloriées que j'en ai fait prendre, ressemblent aux gravures coloriées de nos beaux ouvrages d'histoire naturelle : nous aurons besoin de l'affirmation des quatorze témoins qui les ont vues, pour qu'on croie en Europe à la fidélité de nos dessins qui sont d'une exactitude parfaite. »

FIN.

ORDRE IONIQUE

SON HISTOIRE SUCCINCTE ET SES MODÈLES PRIS DANS L'ANTIQUITÉ,
AVEC DIVERS EXEMPLES D'ENTRECOLONNEMENTS, DE PORTIQUES,

TIRÉS DES OEUVRES DE

VIGNOLE, PALLADIO, SCAMOZZI,

LESQUELS SONT ACCOMPAGNÉS

De détails développés et cotés, et d'exemples de plusieurs modifications apportées par ces auteurs dans l'exécution des retours d'angles, des avant et arrière-corps, des soubassements, des stylobates, des attiques, des frontons, etc., et des applications de l'ordre ionique aux constructions diverses.

MODÈLE DE LAVIS,

20 PLANCHES GRAVÉES AVEC TEXTE EXPLICATIF.

Imprimerie de Ducessois, 55, quai des Augustins.

Aux mânes

DE

JEAN-MARIE-AUGUSTE GUÉNEPIN,

ARCHITECTE, NÉ A PARIS EN 1780,

PREMIER GRAND PRIX D'ARCHITECTURE EN 1805,

MEMBRE DE L'INSTITUT ET DE LA LÉGION-D'HONNEUR,

MORT EN 1842.

En témoignage de ma gratitude de l'extrême bonté avec laquelle ce véritable ami s'est intéressé à mes travaux, et s'est plu à m'éclairer de ses conseils et de son savoir.

THIOLLET.

TABLE DES MATIÈRES DU LIVRE IV.

ORDRE IONIQUE.

LIVRE IV.

DE L'ORDRE IONIQUE.

PLANCHES I A IV.

Historique et caractère de l'ordre ionique.

L'ordre ionique est le second des trois ordres grecs, c'est-à-dire qu'il tient le milieu entre le sévère dorique et le svelte corinthien. Le caractère de sa décoration est la force et l'élégance, la grâce et la richesse. Si l'on compare les trois ordres primitifs, pl. 6, on saisira d'un coup d'œil les nuances et les variétés qui les distinguent chacun. L'ordre ionique a pour caractère distinctif deux volutes à chacun des côtés de son chapiteau. Ces volutes sont sur deux faces opposées pour les colonnes intermédiaires, et sur deux faces contiguës pour les colonnes d'angle. L'antiquité offre aussi des exemples de chapiteaux à deux volutes sur les quatre faces, parti qui, depuis l'époque de la renaissance, a été suivi par beaucoup d'architectes ; seulement, en le décorant de guirlandes, de feuilles ou de fleurs, ils l'ont alourdi ; ainsi il suffit de voir deux volutes à un chapiteau pour pouvoir dire qu'il est de l'ordre ionique. Sa colonne a pour hauteur neuf fois son diamètre ; son fût, chez les anciens comme chez les modernes, est assez ordinairement orné de cannelures, au nombre de vingt à vingt-quatre et quelquefois de trente-deux, dont la profondeur est un demi-cercle [1]. Sa base, qui a toujours un demi diamètre de hauteur, a deux tores séparés par une scotie. Son architrave a trois faces ou plinthes ; sa corniche deux larmiers, dont l'un, celui inférieur, est presque toujours découpé en denticules. Cependant la pl. II offre des exemples où ces denticules n'existent pas, exception qui, pour le dire en passant, pourrait bien être selon nous, le type de l'ordre ionique ; avec, c'est l'ordre dans toute sa richesse ; sans, c'est l'ordre dans sa simplicité originelle.

L'ordre ionique n'est pas d'une moins haute antiquité que le dorique et le corinthien, car, comme l'ordre toscan, il nous paraît avoir pris naissance parmi les tombeaux. Là, il était partie intégrante de la composition, sa colonne était employée sans piédestal et dans toutes proportions, tel qu'on le rencontre souvent figuré sur les vases peints de l'antique Étrurie. (Voyez le frontispice, fig. 4, 5 et 6.) Alors, chose remarquable, son entablement n'a jamais qu'une seule face, et est terminé par un grand cavet, semblable à celui de la moulure du grand entablement égyptien. La fig. 1, pl. II, donne un exemple de cette grande moulure, dessinant à elle seule tout le profil de l'entablement. Ces sortes de décorations simulant toujours des constructions en bois, n'en pourrait-on pas conclure, avec Vitruve, que l'ordre ionique dérive, comme le dorique, de la cabane rustique, puisqu'on y trouve souvent des triglyphes dans la frise ?

[1] Voir les variantes des cannelures, pl. 21, 68 et 84. Le nombre doit en être fixé à vingt-quatre pour les colonnes, et à sept pour les pilastres.

La diversité sans fin de formes et de proportion des différents membres de l'ordre ionique que nous présentent les nombreux monuments de l'antique Grèce, nous persuade que les architectes anciens opéraient d'après leur sentiment et non d'après des règles fixes; seulement, en donnant un libre cours à leur imagination, ils s'appliquaient à ne pas sortir du mode qu'ils avaient adopté. (Voyes les exemples de la pl. II.) Dans les autres pays où l'ordre ionique a été employé, c'est une même diversité dans la forme du chapiteau et dans l'ornementation de la colonne et de sa base; mais c'est principalement dans le chapiteau que réside cette variété sans borne. Ceux mis en parallèle, pl. XVII, exécutés par des artistes d'un goût moins pur que n'étaient les architectes du temps de Périclès, tout en décelant moins d'étude, moins d'acquit, ne manquent néanmoins ni d'une précieuse originalité, ni du sentiment du beau. Ce ne sont pas des imitations pénibles, d'imparfaites réminiscences, ce sont des éclairs de génie, qui n'ont besoin que d'être médités, élaborés, pour devenir des œuvres parfaites. Non-seulement les anciens ont varié à l'infini les différents membres de l'ordre, mais ils se sont souvent permis d'allier le caractère dorique au caractère ionique, comme on le voit pl. III et IV; ceci est une nouvelle preuve à l'appui des deux autres, que notre distinction des ordres leur était inconnue, et que ces architectes cherchaient tous les moyens de se signaler par des créations originales; pour eux, celui qui méritait des éloges, était celui qui avait le mieux rempli les conditions de son programme.

Avant de passer à la description des planches, nous allons jeter un coup d'œil sur chacune des parties constitutives de l'ordre, sans cependant répéter ce que nous avons dit au livre Ier, auquel nous renvoyons pour les idées fondamentales et la comparaison entre eux des types communs aux différents peuples et aux différents auteurs qui les ont employés ou commentés.

Le témoignages des livres saints, et les ruines de Thèbes et de Memphis, à défaut de celles de Ninive et de Babylone, dont il ne reste plus rien que des citations, suffisent pour constater que du temps de Ninus, de Sémiramis, de Sésostris, c'est-à-dire dix-huit siècles avant Jésus-Christ, et lorsque les Grecs étaient encore dans l'enfance, l'architecture était parvenue à un très-haut degré de splendeur; c'est donc à tort que l'on considère les Grecs comme les créateurs de cet art. Mais, nous dira-t-on, furent-ils les copistes ou les imitateurs des peuples qui avant eux avaient élevé de grands monuments? A cette question nous répondrons : non, car chaque peuple a une architecture originelle, née de ses premières habitudes de vie, du premier abri qu'il s'est donné, tente, cabane ou grotte; des matériaux qu'il avait sous la main; du ciel sous lequel il se trouve. Les Grecs, comme les Indiens, les Perses[1], les Égyptiens, les Arabes, eurent donc la leur propre, et nous avons vu qu'elle participe de la cabane en bois, qui fut leur premier asile. Son caractère s'est maintenu, perpétué de siècle en siècle, et, lorsqu'à l'imitation des peuples avec lesquels ils se trouvèrent en contact, ils construisirent des temples à leurs dieux, ces temples furent en bois, puis en pierre, puis en marbre, sans perdre pour cela le caractère primordial donné par l'emploi du bois. De ce que les Asiatiques et les Égyptiens avaient depuis nombre de siècles élevé des monuments prodigieux, quand les Grecs étaient encore dans la barbarie, on n'en doit donc pas inférer que ces peuples furent les maîtres des Grecs. Chez ces derniers les sciences, les lettres et les arts naquirent et se perfectionnèrent comme par enchantement, et telle fut la force du génie de leurs architectes, qu'ils ont éclipsé tous les peuples par ces créations ingénieuses où la raison, le goût, l'esprit, brillent à la fois, où l'on voit l'art régularisé, systématisé jusqu'à un certain point, puisqu'il avait des modes déterminés, ce que les nations anciennes les plus célèbres n'avaient point su établir dans leurs monuments les plus parfaits. Sans doute les Grecs doivent beaucoup à leurs devanciers, surtout aux Égyptiens, à qui ils empruntèrent la forme de leurs temples et leur système de décoration à colonnes et à sculpture historique. Lorsque Dorus, 1420 ans avant Jésus-Christ, donna le premier exemple de l'ordre dorien au temple

[1] Voir l'appendice page 20, et la partie historique au livre Ier.

de Junon, à Argos ; lorsque Ion, le Pélasge, bâtit vers le même temps, dans cette partie de l'Asie qui porte son nom, un temple à Apollon Panionien, où l'ordre ionique parut pour la première fois, l'architecture chez les Grecs était devenue un art ; ces faits nous sont attestés par des historiens dignes de foi, malgré leur peu d'accord sur certaines circonstances ; mais ce que ces historiens ne nous font pas connaître, ce sont les rapports que les parties constitutives de ces ordres avaient entre elles. D'après le témoignage d'anciens auteurs, il paraîtrait que les proportions de l'ordre de Dorus furent d'abord assez vagues et arbitraires ; la colonne n'arrivait pas à la hauteur de quatre diamètres. Ion donna à sa colonne, pour hauteur, six diamètres de sa base inférieure. — On conçoit que l'art étant alors à sa naissance, il a fallu bien du temps, bien des essais, bien des méditations, pour arriver à cette perfection de formes, à cette harmonie de proportions, à cette pureté de goût qui caractérisèrent les beaux ouvrages du siècle de Périclès. A cette époque, la hauteur de la colonne ionique fut portée à neuf diamètres.

Quant à l'ordre ionique dont nous nous occupons, s'il était permis de lui chercher une origine, un emploi primitif autre que celui que les historiens lui donnent, nous les trouverions, comme il a déjà été dit, dans les monuments funéraires. Quand on voit les nombreux exemples de colonnes à volutes qu'offrent ces autels votifs, ces tombeaux, ces cippes funéraires, ces peintures de vases, ces bas-reliefs d'une haute antiquité, découverts dans des lieux qui paraissent avoir été des champs de repos, on est tenté de croire que la colonne ionique a pris naissance au milieu des tombeaux ; là, fort souvent, elle constituait à elle seule un monument, soit qu'elle fût isolée, soit qu'elle fût employée à porter parfois l'urne renfermant les cendres du défunt [1]. Il suffit de voir les vases peints publiés par Millin, par Dubois-Maisonneuve, Marchais, Laborde, etc., etc., et les monuments inédits de l'antiquité, publiés par Raoul-Rochette, pour reconnaître la vérité de ce fait, qui paraît n'avoir pas été remarqué jusqu'ici.

PLANCHES I et II.

Exemples de l'ordre Ionique tirés des vases peints et des tombeaux.

La colonne figure 2, pl. I, est extraite d'un bas-relief représentant le sacrifice de Polyxène et la mort d'Astyanax. La fig. 6, pl. II, est un autre exemple d'un motif semblable. Ces sortes de colonnes, placées sur la tombe d'un défunt, indiquaient sa lustration, qui était le préliminaire obligé, l'acte essentiel de toute participation aux mystères. Le caractère funéraire nous semble encore exprimé par les trois pyramides qui s'élèvent sur une base commune de la fig. 2, pl. I. Ces pyramides, de forme conique, qui servent de couronnement à beaucoup de stèles décorées de colonnes ioniques, sont encore un des symboles caractéristiques propres aux tombeaux étrusques. Les vases fig. 3 à 6, pl. I, qui font partie de la riche collection du musée du Louvre, viennent à l'appui de notre conjecture. Seize de ces vases offrent des images de ces temples, où ces stèles servant de tombeaux, ou de monuments funéraires, dans lesquels l'ordre ionique seul est employé comme décoration [2]. Les fig. 3 et 5, pl. I, offrent des exemples dont les colonnes sont à plomb, tandis que dans les autres les colonnes sont en talus en dehors, comme au monument de Térone, pl. III, lequel est construit suivant la méthode

[1] Dans un bas-relief représentant le meurtre d'Agamemnon, la colonne ionique est surmontée d'une urne ayant la forme d'une sphère.

[2] Nous n'ignorons pas le petit monument à chapiteau toscan, supportant trois pyramides quadrangulaires, qui se trouve sur un bas-relief représentant les funérailles de Patrocle ; nous connaissons aussi cet autre bas-relief étrusque de l'enlèvement des Leucippides, orné, aux angles, de pilastres dans le style toscan et portant une frise à triglyphes, disposés comme à la fig. 9, pl. 66, mais quelques rares exemples qu'on pourrait ajouter à ceux-ci ne détruisent pas le principe que nous avons signalé.

prescrite par Vitruve, c'est-à-dire que les colonnes sont inclinées en dehors et à plomb en dedans. (Voir pl. 12, liv. I.)

La fig. 1 du frontispice offre une stèle ou édicule. Ce petit monument est terminé, comme un temple, par un fronton triangulaire reposant sur deux colonnes ioniques ; ces colonnes sont à cannelures plates, comme celles de l'ordre dorique, et leurs cannelures sont remplies jusqu'à la moitié par une baguette. Elles offrent une particularité qui ne se rencontre pas dans les autres monuments : leur fût repose sur un socle qui leur sert de base, ce qui leur donne l'aspect de colonnes doriques tronquées, portant le chapiteau ionique grec primitif.

Le petit temple fig. 3, pl. I, extrait d'une peinture de vase grec, a de remarquable les trois cônes surmontant le fronton, cônes qui lui donnent le caractère funéraire qu'offre la fig. 2, pl. I, où la colonne est également surmontée de trois cônes, mais qui sont là de forme ovoïde.

Si l'on en croyait Vitruve, les anciens n'auraient employé l'ordre ionique qu'aux temples, et cet ordre aurait subi chez eux de nombreuses variations. Ce qui précède réfute sa première assertion ,et confirme la nôtre sur l'emploi de l'ordre ionique pour les monuments funéraires des Grecs et des Étrusques, à l'exclusion des autres ordres ; l'examen des exemples cités que nous avons mis en parallèle, pl. I et II, appuie la seconde ; on y voit combien chez les anciens, les bases, les chapiteaux, les frises, les corniches furent variés, et comment les auteurs modernes qui se sont fait un nom en architecture ont résumé ces beautés diverses, lorsqu'il ont voulu ériger en système ce qui ne l'avait point été avant eux.

La fig. 6, pl. I, est encore un de ces vases qu'il était d'usage, chez les anciens, de déposer à la tête et aux pieds de la tombe des morts.

La fig. 7. pl. II, est une des deux colonnes ioniques gravées en creux sur la pierre sépulcrale du coryphée Aphrodisius, exposé au musée du Louvre, sous le n° 671. Ces deux colonnes reposent sur un piédestal, exemple qui prouve l'usage, contesté par plusieurs auteurs, des piédestaux chez les Grecs.

L'emploi des volutes et des enroulements comme ornement des tombeaux, remonte à la plus haute antiquité ; à l'exception des Égyptiens, chez lesquels on n'en a pas trouvé d'exemples, le goût s'en est conservé longtemps chez presque tous les peuples. Les monuments grecs, fig. 1 à 13, pl. I, et 1 à 8, pl. II, en témoignent. Sur l'urne cinéraire étrusque, fig. 8, pl. I, dont le bas-relief représente la mort d'Anomaüs [1], on voit aux angles de ce bas-relief des pilastres d'ordre ionique, dans le genre de ceux exécutés à Assos, figurés pl. XVII. On remarquera la corniche architravée : cette architrave, ornée comme une frise de l'ordre dorique, doit être ajoutée aux exemples donnés pl. III, qui présentent plusieurs anomalies semblables. La fig. 9, pl. I, est une portion de cippe richement décoré sur sa face principale, et qui a des pilastres d'ordre ionique aux angles. L'urne cinéraire romaine de Valéria Thétis, fig. 8, pl II, dont la disposition est en forme de temple, avec colonnes ioniques cannelées en spirales, a bien le caractère funéraire, et tous les accessoires sont en harmonie avec cette destination ; cet exemple nous montre que jusqu'à la décadence de Rome, l'ordre ionique a été l'ordre des tombeaux. L'urne grecque, fig. 7, pl. I, rappelle dans la forme de ses deux anses, l'emploi des volutes aux monuments funéraires. Les fig. 1 à 5, pl. II, représentent des couronnements de tombeaux ; les deux derniers sont tirés de Pompeï ; la fig. 3, donne le profil de la face fig. 2 ; ce profil fait comprendre parfaitement le balustre que forme le coussinet des volutes du chapiteau ionique, non pas pour les chapiteaux d'angle, mais pour ceux qui couronnent les colonnes intermédiaires.

Beaucoup d'autels portent pour décoration des têtes de béliers ou des têtes d'Ammon : la fig. 10, pl. I, donne le profil d'un cippe à tête d'Ammon et à tête de bélier à la fois ; il est exposé au musée

[1] Musée des Antiques du Louvre, n° 204 *bis*.

des antiques du Louvre, sous le n° 507. Sur ce profil, les deux têtes diverses se trouvent en pendant, mais sur chacune des faces deux têtes pareilles, ou d'Ammon, ou de bélier, se présentent seules à l'œil et profilent, par leurs cornes en spirales, la volute du chapiteau ionique. Peut-être ne s'égarerait-on pas beaucoup si l'on supposait que les cornes du Jupiter Ammon, ont pu donner naissance à la volute ionique; cette origine serait du moins tout aussi naturelle que celle des boucles de cheveux de la coiffure d'une femme, que lui assigne Vitruve; mais peut-être vaut-il mieux s'en tenir à l'opinion qui lui donne pour origine l'imitation des coquillages à spirales. — Si la nature n'a pas présidé à la formation du chapiteau ionique, il n'en est pas de même du balustre fig. 3, pl. II, qui est véritablement emprunté à la fleur du grenadier.

Fig. 11, 12 et 13. Plan, coupe et élévation d'un tombeau taillé dans le roc. — Tout barbare de forme que soit ce monument, il mérite attention; on y reconnaît une pensée nette de l'ordre ionique, tant dans sa colonne et son chapiteau, que dans son architrave à trois faces, et sa corniche denticulaire reposant sur l'architrave. Malgré l'absence de la frise, on ne saurait le classer autre part que dans l'ordre ionique. Ce petit monument, dont l'ensemble forme un assemblage de nombreuses parties architectoniques disposées avec originalité, est-il une création du hasard, ou le fruit d'une pensée méditée? Nous penchons vers la seconde de ces conjectures; ces colonnes d'angle, ces pilastres intermédiaires qui forment presque un accouplement avec les colonnes, et cet entrecolonnement du milieu qui a été tenu plus grand, comme donnant entrée au monument, annoncent évidemment une pensée, une combinaison architectonique. — En rappelant, dans la décoration de la façade fig. 13, les colonnes et les pilastres *a*, *b*, du mur du fond *c*, *d*, fig. 11, nous n'avons fait qu'une pure restitution de ce qui existait primitivement, et si ces colonnes et ces pilastres ont disparu, c'est qu'ils ne portaient rien, car l'architrave est monolithe et n'a point été séparée du rocher dans lequel il a été pris, comme l'indique la coupe fig. 12. Les deux bas-reliefs placés sur le fond, entre les chapiteaux, paraissent être de l'époque du monument; mais celui du milieu semble être d'une date plus récente. Si ces sculptures sont d'un même temps, elles suppléaient en quelque sorte dans la composition de l'entablement, la frise, destinée ordinairement, comme le fronton, à représenter les insignes de la destination du temple.

Les colonnes, les bases et les chapiteaux des divers monuments qui viennent de passer sous nos yeux, appartiennent à l'enfance de l'art, à ce temps où l'homme ingénieux, cherchant le beau, le vrai, le sublime, n'avait pas encore parcouru toute l'échelle des combinaisons qui conduisent au bien. Pour franchir l'espace qui sépare la cabane d'un temple comparable à celui d'Érectée, il se passe bien des siècles, et avant d'arriver à cette perfection que nous reconnaissons dans ce temple, combien le goût, la raison n'ont-ils pas eu à faire pour purger l'art de défauts, de désordres, d'irrégularités, fruits d'une imagination qui aime à s'égarer et pour qui la licence a des attraits.

Après cette indication des faits qui peuvent jeter quelque jour sur l'histoire de l'ordre ionique, nous allons montrer cet ordre dans toute sa perfection en Grèce et en Italie.

La pl. II offre en parallèle les plus beaux modèles antiques de cet ordre qui nous soient parvenus; ce sont autant de chefs-d'œuvre de goût, de grâce et d'élégance, et ayant précisement ce caractère modéré de force qui place l'ordre ionique entre le lourd dorique et le svelte corinthien.

Des trois exemples de l'ordre ionique grec ici figurés [1], le plus simple est celui du petit temple

[1] Les Grecs ont exécuté un grand nombre de monuments en employant l'ordre ionique, dont je ne donnerai pas les exemples, mais que je me contenterai de citer, comme je l'ai fait pour l'ordre dorique, liv. III. A Athènes, nous trouvons le temple de Minerve Poliade et d'Eracthée; au vestibule de Propylée et tout à côté le petit temple de la Victoire sans ailes, puis le petit temple sur le bord de l'Illisus, nous en fournissent encore des exemples. Suivant l'histoire, le temple de Diane à Ephèse, celui de Minerve Poliade à Priène, le temple de Cybèle à Sélinunte, d'Apollon Didime à Magnésia, de Junon à Samos, et l'intérieur du temple d'Apollon Epicure à Bassé, nous offrent encore des exemples de l'ordre ionique.

bâti sur les bords de l'Ilissus (voir l'ensemble pl. XII); il tient le milieu entre celui du temple de Minerve-Poliade à Athènes, et celui du temple, aussi à Minerve-Poliade, à Priène [1]. Sa proportion mâle s'accorde admirablement avec les parties lisses de la cella ou corps du temple. On ne peut rencontrer plus de grâce dans les détails, plus d'harmonie dans l'ensemble et une exécution plus achevée que dans le temple de Minerve-Poliade à Athènes [2]; on avait poussé la recherche jusqu'à incruster des bronzes et des émaux coloriés dans l'œil de la volute et dans les entrelas du chapiteau qui répondent à la hauteur de cet œil; la frise, conservée du côté de l'encoignure, était ornée de figures coloriées sur un fond de couleur rembrunie; comme nous l'indiquons en *a*, on avait donné peu de saillie au larmier, creusé tout exprès pour trouver une moulure qui fît encadrement à la frise, afin que, reflétée, l'ombre portée sur cette frise fût plutôt une ombre lumineuse qu'une teinte obscure, laquelle aurait nui aux figures au lieu de les faire valoir. Les ornements de la base étaient également enrichis d'incrustations et de peintures; en un mot, cette architecture était traitée avec la richesse et la délicatesse d'un ouvrage d'orfèvrerie. Ce n'est pas seulement à Athènes que les Grecs ont élevé des temples d'une aussi étonnante perfection, ils ont enrichi d'autres pays de monuments non moins admirables, témoin l'ordre ionique, tiré du temple de Minerve-Poliade, à Priène, dont la corniche rappelle, par sa complication et la recherche de ses moulures ornées, le beau siècle des Romains sous Auguste. Sa base est également très-compliquée, et le chapiteau se rapproche tellement du caractère romain, qu'on serait tenté de croire que ce peuple imitateur ayant à choisir un type parmi les trois réunis sur notre planche, a donné la préférence à celui-ci, comme s'accommodant davantage avec sa manière d'envisager l'art.

L'ordre ionique du théâtre de Marcellus, à Rome, a aussi sa beauté; son caractère simple et élégant, le rapport de ses proportions, qui diffère peu de celui du temple de Minerve-Poliade, à Athènes, le recommandent à l'attention des artistes; seulement, il est engagé dans le pied-droit des arcades, et sert presque de contrefort au mur circulaire qu'il est appelé à orner; tandis qu'au temple de la Fortune virile, il est isolé (voir pl. I); sa base attique s'harmonise bien avec le fût de sa colonne, qui est resté lisse; son chapiteau et son entablement ont également bien le caractère qui convient à l'ordre; les volutes du chapiteau sont formées par trois révolutions, et la spirale intérieure retombe sur les oves avec la tendance de former la courbe au-dessus, comme on le voit aux trois chapiteaux grecs, ce qui n'a pas lieu dans les autres exemples d'ordre ionique romain (voir pl. XI), où les oves s'élèvent à la hauteur des volutes. Le vif de l'architrave est plus saillant que le fût supérieur de la colonne de $0^{m},070$, ce qui rentre dans le caractère grec; la frise est remarquable par la saillie qu'elle a sur l'architrave et sur la colonne, saillie qui est de $0^{m},080$ en dehors du vif de la colonne par le haut. La frise pourrait paraître un peu basse, mais en y ajoutant le quart de rond taillé d'oves, elle rentre dans la même hauteur que l'architrave. On s'est souvent demandé si les anciens ont observé les effets de la distance sur la vue, et si les lois de l'optique leur étaient connues. — Tout ici porte à le croire, car il faut avoir eu bien de la pensée pour prévoir et calculer l'effet de ces pentes et de ces saillies si variées [3]. Le larmier de la corniche étant cassée dans toute son étendue, la saillie que nous lui donnons est celle qu'elle a dans le

[1] Bâti par Pythée vers 340.

[2] Vers l'an 408.

[3] Vignole, Palladio et autres architectes modernes ont régularisé toutes les saillies, et ils les ont fait affleurer le vif du fût de la colonne par le haut, quoiqu'il en soit souvent autrement dans les monuments des Grecs et des Romains, car, nous le redisons et nous ne saurions trop le répéter, ces deux peuples ne se sont jamais imposé de règles positives; ils ont cherché le beau, le bien; ils ont mis à profit leurs observations et opéré selon les circonstances, selon le but qu'ils se sont proposé. — Voilà le secret de cette perfection qui nous saisit dans leurs ouvrages, perfection que les modernes ont cru l'effet d'un système fixe, dont ils ont vainement cherché la base, puisqu'elle réside dans un sentiment du beau, aussi variable qu'il y a de génie créateur.

dessin exécuté par Serlio, lorsque le monument était moins fruste, auteur qui a été suivi depuis par tous les architectes qui se sont proposé la restauration de ce théâtre.

Observations sur les architraves, les frises et les corniches. — Les architraves de l'ordre ionique, dans tous les monuments antiques, ont ordinairement trois faces ; celle du petit temple sur les bords de l'Illisus, fait exception à cette règle ; une grande face tout unie, couronnée d'une moulure, offre un caractère de gravité que ne comporte pas l'ordonnance ionique ; nous en conjecturons qu'elle a dû être coloriée avec des ornements disposés en frises, ou bien qu'elle portait une inscription. — Les frises du théâtre de Marcellus et du temple de Minerve Poliade à Priène, sont peu élevées, aussi sont-elles restées sans ornements, tandis que celles des deux ordres devant recevoir des figures, sont très-élevées ; c'est encore une preuve de ce que nous avons déjà dit : Que les anciens ont exécuté sans règle ni principe invariable les ordres d'architecture. En cela ils ont raisonné juste, puisqu'ils ont cédé au besoin et su varier les proportions des masses et des détails suivant les localités et le sujet qu'ils avaient à traiter. — Les corniches des deux ordres que nous venons de citer sont peu élevées, leur saillie est moindre que celle donnée par les auteurs modernes. Celle des deux premiers est compliquée en moulures ; la saillie de la corniche du temple de Minerve Poliade à Priène, a un cinquième de moins que sa hauteur, ce qui ne l'empêche pas de produire un effet très-agréable, comparée surtout à celle donnée sur la planche VII, dont les saillies ont plus que la hauteur. (Voir les observations de la pl. VII).

PLANCHE III.

Cette planche offre plusieurs variétés de l'ordre ionique et des exemples de son mélange avec l'ordre dorique.

Le premier exemple est le tombeau de Térone à Agrigente, fig. 1 ; il a quatre faces ; sa forme est carrée, et consiste en un léger stylobate, surmonté, à chaque angle, d'une colonne ionique, supportant une architrave et une frise d'ordre dorique. Là se termine le monument dans son état actuel ; la corniche et le fronton dont nous l'avons couronné, nous ont semblé lui convenir et se rapprocher de la pensée originelle, si nous en jugeons par analogie. Un auteur l'a terminé en pyramide au-dessus de la frise. La porte figurée sur chacune des quatre faces semble un non-sens, puisqu'elle est placée beaucoup trop haut pour donner entrée au monument, mais il ne faut voir, dans ce simulacre d'ouverture, qu'une fiction commune à tous les tombeaux anciens taillés dans le roc ; non-seulement la forme de ces portes participait des constructions en bois, quoique sculptés sur la pierre, mais l'artiste rendait encore compte, avec son ciseau, de leur fermeture et de leur ferrure. — Les fig. 2 et 3 donnent le plan et l'élévation de l'un des chapiteaux de ce curieux monument, dessinés d'après la restauration qu'en a faite M. Hittorf, architecte.

La fig. 4 offre un chapiteau grec placé dans l'angle rentrant du péristyle d'une cour ou d'une salle. Celui fig. 6 est du nombre de ceux qui sont employés dans l'architecture polychrône, et celui fig. 5 est extrait des monuments de Pompeï ; l'ajustement de ses faces, semblables entre elles, est on ne peut plus remarquable.

La fig. 7 donne la moitié de l'une des quatre faces du monument que Cassas, dans son voyage de Syrie, de Phénicie, de Palestine, etc.[1], nomme tombeau d'Absalon, bien qu'il soit plus généralement connu sous celui de retraite, ou tombeau des apôtres, malgré son manque d'ouverture. Ce monument, élevé au

[1] Le *Voyage pittoresque de la Syrie* est sans texte : une simple légende indique les sujets des planches ; on y trouve gravés plusieurs monuments dans lesquels les ordres ionique et corinthien, ionique et dorique sont amalgamés ; ils ont tous des beautés et des défauts, mais tous méritent d'être étudiés.

sommet d'un rocher, dans la vallée de Josaphat, a sa base taillée dans le roc vif, dont toute la hauteur a été mise à profit pour cette partie de l'édifice. On reconnaît dans cette composition le style gréco-romain pour les colonnes, l'architrave et la frise ; la corniche tient un peu de l'architecture égyptienne ; la partie supérieure, que nous ne donnons pas parce qu'elle n'est peut-être pas du même temps que le monument, se termine en cône ; elle offre peu d'intérêt et n'a aucun rapport à l'objet qui nous occupe, si ce n'est de montrer un exemple de l'union des colonnes d'ordre ionique avec l'entablement d'ordre dorique; l'accouplement de la colonne avec le pilastre d'angle, forme un ajustement original ; on le voit indiqué sur la portion du plan fig. 8.

Dans le Voyage en Grèce, par M. de Choiseul Gouffier, on trouve des monuments analogues à celui-ci. Tel est le tombeau de Maxi-Rustan, près des ruines de Persépolis. La montagne des Tombeaux, auprès de Telmissus, renferme plusieurs tombeaux taillés dans le roc ; quelques-uns ont l'apparence de petits temples ayant pilastres d'ante, qu'on pourrait croire d'ordre dorique ou toscan, et deux colonnes ioniques dans l'intervalle, lesquels supportent une corniche architravée, couronnée d'un fronton, orné aux angles, par des oreillons, et, au sommet, d'un ornement de forme ovoïde. Ils ont beaucoup d'analogie avec la montagne dans laquelle ils sont figurés sur une surface plane et verticale. Cette montagne est taillée à pic ; elle porte une décoration posée à plat et creusée plus ou moins profondément dans la masse même du rocher. Sa décoration extérieure ne peut être mieux comparée qu'à un tableau suspendu contre un mur, dit M. de Choiseul-Gouffier.

PLANCHE IV.

On a toujours nié que les anciens aient employé deux ordres différents dans une même composition ; Gondouin a même été sévèrement blâmé d'avoir allié l'ordre ionique et l'ordre corinthien dans son admirable bâtiment de l'École de Médecine de Paris [1]. Deux exemples, sur vingt que nous pourrions donner, démontreront qu'on était alors dans l'erreur, et que dans les beaux temps de l'art en Grèce, les architectes se permettaient de semblables mélanges. Le premier est tiré des Propylées d'Éleusis. On y voit la porte du vestibule intérieur, donnant entrée au temple, décoré des ordres ionique et corinthien ayant des chapiteaux composés. Le pilastre d'ante, d'ordre corinthien, est uni, tandis que les colonnes, du même ordre, sont cannelées ; le mur, lisse dans toute la hauteur du grand ordre, est orné d'un petit ordre ionique, élevé sur un stylobate, sur lequel, entre les colonnes, nous avons supposé qu'étaient des statues. Le second exemple est l'entrée de la citadelle d'Athènes, où l'ordre dorique sans base est allié extérieurement à l'ordre ionique, pour servir de décoration au vestibule intérieur.

Les Romains ne se sont pas fait faute non plus de ce moyen de jeter de la variété dans leurs compositions, témoin l'arc d'Auguste à Aoste, où les colonnes corinthiennes et l'entablement dorique forment un ordre. Comme on le voit, ces prétendus anachronismes, ou barbarismes si l'on veut, n'étaient point proscrits ; mis en pratique par des hommes de génie, ils produisaient des effets pittoresques, si ce n'est recommandables, du moins fort gracieux.

Les fig. 1 à 4 font connaître, dans leurs détails, une base et un chapiteau ionique d'un caractère particulier ; ils sont tirés du temple d'Apollon à Bassæ [2]. La colonne est en avant d'un pilier qui saille sur le mur intérieur du temple ; son chapiteau, à chacune de ses trois faces apparentes, est décoré de deux volutes, dans lesquelles on remarque les particularités suivantes : 1° les spirales sont allongées ;

[1] Eu égard surtout à la petitesse de la cour et de tout l'emplacement du monument.

[2] Le temple d'Apollon épicurien à Bassæ, près Phigalis en Arcadie, a été bâti par l'architecte Jetinius, le même qui a fait construire Panthéon à Athènes, vers 430. Les colonnes sont doriques à l'extérieur et ioniques à l'intérieur.

2° le listel qui les dessine s'élève au-dessus comme pour couronner la palmette supposée au milieu, tandis que dans tous les chapiteaux grecs ce listel s'aplatit sur les oves, ou sur la moulure occupant cette partie. La fig. 3 montre les cannelures des colonnes telles qu'elles sont, et la fig. 4 la rencontre des volutes d'angle; la spirale qui dessine la volute est formée par une baguette, et l'œil est garni d'une pierre précieuse, indiquée dans la coupe par *a, b*.

Fig. 5 et 6. Ordre ionique des propylées du grand portique de Pompéï (voir pl. v, fig. 2, et pl. xix, fig. 1 à 6 pour les chapiteaux). Tout, dans ce modèle, annonce l'art primitif grec, car les profils des chapiteaux et des bases sont délicatement travaillés et très-bien ajustés; les ornements sont distribués avec goût et discrétion. La construction en est très-soignée; elle est en pierre volcanique, recouverte de stuc colorié. Le chapiteau d'angle a deux volutes sur chaque face, comme les chapiteaux grecs figurés sur plusieurs de nos planches. (Voir pl. iii, fig. 2, 3 et 5.)

PLANCHE V.

Entrecolonnements ioniques, bases et piédestaux.

Les entrecolonnements ioniques s'établissent ordinairement suivant le principe indiqué pl. 29 fig., 1 à 5, livre ii. Toutefois la fig. 1 offre plusieurs dérogations à la loi commune. Soit que la colonne L repose sur des marches, soit qu'elle repose sur des socles comme en M, soit qu'elle repose sur des piédestaux comme en N; dans tous ces cas, les entrecolonnements sont en nombre impair. Suivant Vitruve et les auteurs modernes, cette règle est invariable. Au dire de Vignole, ces entrecolonnements sont de 4 mod. 1/2 ou 6 mod. 1/2 d'axe en axe. Nous ne considérons pas ces mesures comme invariables, attendu qu'un architecte qui fait un péristyle sur une façade dont la largeur est donnée, doit combiner sa division de manière à ce que chaque colonne se trouve en face ou au milieu d'un trumeau, lequel a été déterminé par la distribution du plan; alors la largeur de l'entrecolonnement vient tout naturellement dans des proportions qui peuvent se rapprocher de celles prescrites par les anciens, sans cependant s'y rapporter exactement.

Il arrive souvent que le sol AB, sur lequel reposent les bases des colonnes ou des piédestaux, n'est pas de niveau; dans ce cas les joints des assises et les arêtes des moulures restent constamment horizontaux; le socle seul se trouve plus ou moins à découvert comme en *ab*. On exécute rarement des piédestaux sous les colonnes isolées, comme en N; mais il arrive parfois que dans un vestibule, ou dans un escalier, le stylobate est interrompu pour former des passages; ceci est une licence, mais elle est nécessaire pour conserver de niveau les bases des colonnes. — Quand les entrecolonnements sont lâches comme N, O, on est forcé d'employer, aux angles du péristyle, les colonnes accouplées; alors les piédestaux sont réunis sans former avant-corps, afin d'éviter un double profilement, attendu que leurs corniches se confondraient, les entre-axes ne pouvant être moins de 3 mod. 9. — Les extrémités du péristyle peuvent se terminer comme à la fig 2, où les entrecolonnements RP et PQ sont lâches, alors les angles sont renforcés par un pilastre d'ante en *a*, ou par un mur en *b*; dans ce dernier cas, la colonne est engagée dans le mur.

La fig. 2 donne seulement les angles du péristyle formant les propylées du portique du grand théâtre à Pompéi; les colonnes intermédiaires étant inutiles à notre définition, nous ne les avons pas figurées. En exécution, les colonnes sont au nombre de six, formant sept entrecolonnements. — Les cotes placées sur la fig. 1, dispensent de donner plus d'explication [1].

La fig. 3 présente les deux bases de colonnes ioniques admises par Vignole; la première A*g* est celle qui caractérise l'ordre ionique; la seconde *ah* est la base attique qui convient également à cet ordre,

[1] Voir livre I, les entrecolonnements de l'ordre ionique de Palladio et de celui de Scamozzi.

et au dorique et au corinthien. —Le piédestal BCD offre une variante de celui représenté en coupe *b*, *c*, *d*, que cet auteur donne pour modèle. Dans la pratique on a souvent modifié la corniche D du bas du piédestal, en profilant comme *d*, *e* ou *f*, afin d'éviter une grande saillie.

La fig. 4 donne HI et IK, la base et le piédestal ionique suivant Palladio. — La fig. 5 donne EH, un exemple de la base d'un ordre ionique extrait des ruines de Pompéi. — La fig. 6 est un piédestal avec le profil de ses moulures, lesquelles ont un caractère particulier; on ne considère pas comme une moulure la saillie de la tablette F, peut-être pourrait-elle être réduite à la ligne ponctuée *f*.

Fig. 7. Piédestal et base de l'ordre ionique du Temple de la Fortune virile, à Rome. — Chez les Romains, les piédestaux de cet ordre sont, ou continus et forment stylobate comme au temple de la Fortune virile, ou en avant-corps sur le stylobate, comme aux fig. 8, pl. 31, et fig. 4, 6, pl. 48. Ceux du Colysée et du Théâtre de Marcellus, pl. 7, n'ont point de base; celui de la Fortune virile est le seul qui en ait une; celui du Colysée n'a qu'un chanfrein.—La règle la plus généralement suivie est de faire reposer l'ordre sur un stylobate, et d'employer les piédestaux seulement, lorsque les colonnes sont engagées.

PLANCHE VI.

Études d'arcades avec modifications apportées à l'Entablement, aux Piédestaux, aux Attiques et aux Ordres élevés les uns sur les autres.

Les fig. 1, 2, 3, 4 sont les plans, tant inférieurs que supérieurs, des exemples dont nous allons nous occuper, et qui doivent servir à éclairer nos définitions. La fig. 5 donne le portique sans piédestal. Suivant la méthode prescrite par Vignole, les pleins et les vides sont fixés ainsi : les piliers ont 3 mod., les ouvertures 8 mod. 1/2 de largeur et 17 de hauteur, c'est-à-dire le double de la largeur; cette règle est générale pour les arcades de ce genre, quoiqu'il y ait des cas où l'on soit obligé d'en agir autrement, comme on va le voir fig. 1 à 4. Dans cet exemple les arcades peuvent être ouvertes ou fermées. Dans le premier cas, les moulures des impostes profilent tout autour du pied-droit, fig. 11 et 7; quand il y a des pilastres, leur saillie ne peut être moindre que celle des impostes ; dans l'intérieur l'imposte profile sur le petit pilastre *a* et lui sert de chapiteau ; au-dessus s'élève l'arc doubleau *b* de la voûte indiqué par des lignes ponctuées. Le plan fig. 7 indique aussi, par des lignes ponctuées, la situation des impostes. — Dans le cas où l'arcade reçoit une fermeture, l'imposte s'arrête au tableau, comme à la fig. 8. — Fig. 9. Les archivoltes doivent reposer sur des plinthes ou des impostes, dont les moulures ont peu de saillie; il n'est pas d'usage de faire reposer les archivoltes sur des entablements comme en *a*; l'architrave, la frise et la corniche ne peuvent se trouver sous un imposte, puisque cette réunion est faite pour couronner un ordre. — Le dessin *b* est très-convenable quand l'arcade n'est pas encadrée par un ordre d'architecture ; quand l'ordre est complet comme à la fig. 5 ou 2, on emploie l'imposte ou l'archivolte complets comme à la fig. 10. La fig. 3 présente un motif où l'on a supprimé l'architrave, pour donner plus de hauteur à l'ouverture, et un ajustement de la clef avec la moulure supérieure du chapiteau en *b*. La fig. 4 offre un exemple d'une arcade plus élevée que celle de la fig. 3 ; l'archivolte occupe la place de la frise, et la clef se trouve couronnée par les moulures inférieures de la corniche, lesquels peuvent être supprimés comme en *a*. Les pilastres d'angles sont accouplés et reposent sur un piédestal commun ; la corniche est architravée seulement au droit de l'accouplement ; l'imposte peut se profiler dans l'entrecolonnement en *f*, ou rester comme il l'est dans la figure 9.

La fig. 11 donne la coupe du portique décoré d'un pilastre. —La fig. 6 en est le plan. Souvent l'ordre est surmonté d'un attique, fig. 1 et 2, lequel reste plein comme en *l*, quand il porte un trumeau *h*, mais au droit des ouvertures on peut le mettre à jour et le fermer par une balustrade comme en K. Les piédestaux peuvent se profiler comme en *c* ou *d*.

PLANCHE VII.

Entablement de l'ordre ionique selon Vignole, Serlio et Scamozzi.

Ces trois modèles, dessinés à la même échelle, font voir combien les hommes de génie jugent différemment des mêmes objets[1]. Vignole a toujours fait grand, noble et beau, parce qu'il a pris pour hauteur de son entablement le quart de la hauteur de la colonne. Scamozzi a varié cette hauteur (voir pl. 4) ; il a compliqué ses moulures par des modillons lourds, et un larmier denticulaire non découpé, qui, il est vrai, donne à son entablement la richesse propre à l'ordre corinthien ; mais son chapiteau est pesant, il rappelle ou répète le sommet du chapiteau composite avec ses grosses volutes d'angle. Cet auteur, il est vrai, ne s'en est pas tenu à cette forme, et le modèle fig. 2 est plus dans le style grec (voir le plan fig. 1 et 2). Les moulures des talons et quarts de ronds sont ornés de raies de cœur et d'oves, dont notre gravure ne rend compte qu'en partie, attendu que cet entablement n'a été donné ici que comme objet de comparaison de grandeur avec les autres, et qu'il est souvent exécuté sans ornements.

L'entablement de Serlio manque de hauteur ; les moulures lourdes du haut, et grêles du bas, produisent un effet désagréable sur la frise, qui, aussi, manque de hauteur. Quand on compare entre elles les frises de ces trois auteurs, l'avantage reste néanmoins à celle de Vignole, mais non si on la rapproche de celle de Palladio, pl. IX, qui l'emporte sur toutes les autres.

L'entablement de Vignole s'exécute le plus souvent sans ornements, sauf les denticules, qui sont presque toujours taillées. La même figure le représente, d'un côté, dans toute sa richesse ornementale, de l'autre, dans toute sa noble simplicité. Nous ferons remarquer que, dans l'antiquité, les architraves avaient plus de hauteur que les frises, et les frises plus que les corniches. Ce raisonnement est fort juste, quant à la solidité. Les auteurs modernes ont fait tout le contraire ; ils ont donné plus de hauteur à la corniche qu'à la frise et à l'architrave.

La fig. 3 offre un exemple antique, tiré de Stuart, de chapiteaux d'ordre ionique accouplés, attestant que les anciens ont fait usage de colonnes accouplées.

Fig. 4. Plan et élévation du chapiteau sans ornements, comme on l'exécute le plus ordinairement. — Fig. 5. Plan et élévation du chapiteau orné, suivant Vignole, figuré pour l'étude et la projection des moulures et des ornements. (Voir la planche suivante.)—Fig. 6. Profil du chapiteau suivant *m, n*.—Fig. 7. Coupe verticale du chapiteau suivant *a*, *b*, de la fig. 6. — Fig. 8. Base selon Vignole. Elle est moins souvent mise en usage que la base attique. Voir pl. V, fig. 3.

PLANCHE VIII.

Chapiteau ionique de Vignole, pour la colonne et le pilastre.

Il est bon de comparer le chapiteau de Vignole et celui de Palladio, pl. X. Ces deux chapiteaux ont deux faces opposées et semblables : celle de devant et celle de derrière, lesquelles ont chacune deux volutes unies par un balustre ou coussinet, composé de deux fleurs en clochettes réunies ; la pl. XIX en offre des variantes tirées de monuments antiques. La hauteur des volutes détermine la position du tailloir, lequel est carré ; l'astragale *d*, fig. 3, ne fait pas partie du chapiteau, elle appartient au fût, et peut être de

[1] Ces ordres sont donnés par leurs auteurs comme invariables dans leurs proportions d'ensemble et de détails, quelle que soit leur position locale, l'échelle de leur exécution ; que l'ordre soit intérieur ou extérieur, ceci nous semble un grand tort.

matière ou de couleur différente à la rencontre des oves, mais la baguette est nécessaire au chapiteau pour lui donner plus de hauteur; le fût doit se terminer à la ceinture *a*, *b*, comme à la fig. 4.

Le fût de la colonne est orné de vingt-quatre cannelures creusées en demi-cercle, séparées par une bande lisse; dans cet exemple les cannelures se terminent en demi-cercle par le haut et carrément par le bas; c'est ainsi qu'a fait Vignole, mais le plus souvent on les a terminées circulairement en haut comme en bas. Les oves et les perles, quand on les place dans le quart de rond et dans la baguette, sont toujours en même nombre que les cannelures, et elles correspondent en face de chacune d'elles. L'épure fait parfaitement voir leur disposition, et donne les moyens de déterminer la position des oves, la courbe de leur axe et celle des dards; les lettres et les chiffres qui se répètent en plan et en élévation, ainsi que les lignes ponctuées qui indiquent les projections, permettent de suivre et de se rendre compte des opérations; il en est de même pour le tracé des perles ou fusaroles à olives. Dans Vignole, la baguette n'est pas ornée.

Fig. 1 et 2. Élévation et plan du tracé du chapiteau donné comme épure, avec le tracé de chaque partie et la manière d'obtenir la projection de tous les raccourcis des ornements disposés circulairement. — Fig. 3. Profil pris sur AC du plan [1]. — Fig. 4. Coupe suivant BC. — Fig. 5. Procédé pour tracer les volutes. — Fig. 6. Œil de la volute présenté plus en grand pour pouvoir y marquer la série des centres qui doivent servir à tracer la spirale. — Fig. 7 à 9. Épure pour obtenir le raccourci des cannelures; la fig. 7 est le géométral en élévation; la fig. 8 est le plan, et la fig. 9 le résultat de l'opération; les mêmes lettres indiquent les points correspondants de l'opération.

Fig. 10. Plan d'un chapiteau donnant un exemple d'angle rentrant *d*, *f*, *e* et d'angle saillant *b*; dans l'angle saillant on voit la saillie du tailloir qui recouvre l'accouplement des volutes, et dans l'angle rentrant, l'intersection des deux coussinets; quant aux chapiteaux intermédiaires, l'écartement des volutes a toujours la largeur *c*, *d*, ou *a*, *e*.

Les fig. 11 et 12 donnent l'élévation et le plan d'un chapiteau de pilastre. — Fig. 13 et 14, autre exemple avec le profil *a*, *b*, pris sur le milieu de la face, afin de faire voir les variantes des saillies du quart de rond, lequel est ordinairement orné d'oves. — Les fig. 15 et 16 donnent deux exemples de profils de volutes ayant les faces différentes. La vue est prise en dessous.

Tracé de la volute du chapiteau d'ordre ionique. — Suivant les auteurs modernes [2], il y a plusieurs procédés pour exécuter ce tracé. Nous n'en donnerons que les deux qui sont les plus usités. Le premier, fig. 1, ayant son principe détaillé, fig. 5 et 6, pl. x, et étant le même pour les exemples de Vignole et de Palladio, nous renverrons à ces figures.

Pour avoir la position du centre de l'œil de la volute, on commence par tracer deux parallèles à l'axe de la colonne, et à un module de distance de cet axe; puis on fait couper ces verticales par une horizontale, qui peut varier de hauteur, mais que l'usage prend sur le prolongement du dessus de la baguette, fig. 1; Palladio établit ce centre sur le prolongement de l'axe de la baguette (voir pl. x); dans l'un comme dans l'autre cas, le diamètre de l'œil est égal à 2/9 de la hauteur de A, *o*. Pour

[1] Pour obtenir, dans l'épure, les points de projections nécessaires au tracé des oves et des perles, on commencera par tracer des horizontales et des verticales passant par les points *a*, *b*, *c*, *d*, *e* du profil fig. 3, puis on prendra les points de projection compris entre *g* et *a'*, que l'on portera de A en *g*, du plan fig. 2. Par tous ces points, en prenant C pour centre, on décrira des arcs de cercles qui composent les rayons prolongés, passant par le centre des cannelures, ou des points *a*, *b*, *c*, pour l'axe de l'ove et 1, 2, 3, pour l'axe du dard; 3, 2, 4, est l'axe de la pirouette. Si on projette maintenant ces derniers points sur les quart de rond et sur la baguette de l'élévation fig. 1, on aura, aux intersections *a*, *b*, *c*, le milieu de l'ove, et à ceux 1, 2, 3, le milieu du dard; 2, 4, 3, 2 sera le contour de l'une des pirouettes.

[2] Nous disons les auteurs modernes, car les volutes du chapiteau antique diffèrent beaucoup de celles qui nous ont été données par les tracés de Vignole, Palladio, Salviati, Philibert Delorme, Goldman, etc., auteurs qui tous se sont disputé l'honneur d'avoir inventé une méthode de tracé. Le procédé donné fig. 5 et 6, pl. VIII, est celui de Goldman, qui dit l'avoir emprunté à Vitruve.

avoir les centres des arcs qui forment la spirale de la volute, on divisera *a*, *b*, fig. 6, en quatre parties égales, puis, des points 1 et 4, on formera le carré 1, 2, 3, 4; ces quatre points seront les centres des quatre premiers arcs; le point 1 donnera le centre de l'arc A, *b*, fig. 5; le point 2, celui de l'arc *b*, *o*, ainsi de suite. Pour avoir les autres centres, on tracera deux diagonales, 0,2, 0,3; puis on divisera l'espace 1, 4, en six parties égales, et l'on formera le carré 5, 6, 7, 8, pour la seconde révolution; les angles du petit carré 9, 10, 11 et 12, donneront les centres de la troisième révolution au dernier tour. Comme il y a une volute de droite et une volute de gauche, le carré et les points 1, 2, 3, etc., doivent se tracer pour l'une dans le sens contraire de l'autre, mais les numéros commenceront toujours par le haut, pour l'une des volutes de gauche à droite, pour l'autre, de droite à gauche. On déterminera les centres du contour intérieur, en prenant le tiers de chaque division 1, 5, 5, 9, 9, 0, etc., et en marquant ces six points de division en dedans de chaque grand carré; ces points serviront à former les trois autres carrés ponctués, indiqués sur la figure, et dont les angles seront les douze centres des arcs intérieurs, si la largeur de l'écartement à sa naissance A, *f*, est égale à une partie du module.

PLANCHES IX ET X.

Portique ionique de Palladio, avec piédestal et attique.

L'ordre ionique de Palladio ayant été décrit au liv. Ier, pl. III, on y renverra le lecteur. Le portique dont il s'agit ici est un modèle, sur une grande échelle, qui donne, d'un côté, le tracé de la construction et de l'appareil, et, de l'autre, le dessin fini avec le rendu de ce qui est sculpté; l'ordre est surmonté d'un attique en avant-corps sur le fond. La colonne cannelée est isolée, celle qui est tout unie est engagée d'un tiers, comme l'indique le plan figuré à côté. Les cotes étant indiquées partout, il est inutile de les répéter ici.

L'entablement, les impostes et les autres parties de cette ordonnance sont également cotés et détaillés d'une manière suffisante, pour que l'élève qui voudra les méditer puisse bien saisir leurs formes et leurs rapports. — Lorsque l'on fait l'application de cet ordre à des arcades, les pieds-droits sont égaux au tiers du vide, et les arcs ont pour hauteur le double de leur largeur. Dans l'ouvrage de Palladio, il y a quelques différences entre les cotes partielles et celles des masses, cela vient de ce que l'auteur divisant son module en 60 degrés, et le degré en 60 minutes, il en résulte de nombreuses fractions qui procurent des différences dont l'architecte peut ne pas s'inquiéter. Dans l'exemple que nous avons sous les yeux, le diamètre de la colonne est de 1 module, divisé en 60 parties, on n'a point eu égard aux minutes ni aux secondes.

PLANCHE X.

Chapiteau ionique de Palladio.

Le tracé du chapiteau de Palladio, fig. 1, est tellement détaillé, les cotes y sont si multipliées, qu'il ne doit rester aucune incertitude sur ses données principales. Quoi qu'il en soit, nous y reviendrons quand nous arriverons aux fig. 5, 6. L'astragale de la colonne se continue dessous la volute, et doit toujours se voir, ainsi qu'on peut en juger par le plan du chapiteau fig. 2; cette moulure appartenant à la colonne, ne doit pas être altérée par le chapiteau, c'est au coussinet à se rendre flexible quand la baguette de l'astragale l'exige. Le chapiteau de Vignole, donné, pl. VIII, offre un bel exemple de la réunion des oves à l'astragale. La fig. 3 est le profil du chapiteau avec ses

ornements. La fig. 4 est la coupe du chapiteau et du fût donnant les cotes de ses hauteurs et de ses saillies.

Comme le chapiteau fig. 1 ne peut convenir qu'à des colonnes intermédiaires, nous renvoyons, pour les chapiteaux d'angles saillants ou rentrants, à la fig. 10, pl. VIII, et aux pl. III, IV, VII, XI, XV et XX qui en donnent des exemples.

Fig. 5 et 6. — *Tracé de la volute.* — La hauteur de la volute étant donnée, vingt-six parties un quart, cette hauteur se divise en seize parties égales; l'œil de la volute a deux parties de diamètre, et a pour centre l'intersection de deux droites perpendiculaires; du centre, on trace deux diagonales, puis deux parallèles de chaque côté, jusqu'à la rencontre du cercle de l'œil; elles formeront un carré, lequel limitera la longueur des diagonales aux points 1, 2, 3 et 4; ensuite on divisera en six parties égales les espaces 1, 3, et 2, 4, afin d'avoir les douze centres pour tracer les arcs formant les trois révolutions de la spirale; on prendra 1 pour centre du plus grand arc, 2 pour le suivant, ainsi de suite, le dernier se termine sur l'œil de la volute.

Tracé du listel. — On lui donne à sa naissance *b*, *c*, une partie du module, puis on divise en quatre l'intervalle 1, 5; on porte le quart de cette division en dedans des centres 1, 2, 3, 4, 5, 6, etc., et on a les douze nouveaux centres, 13, 14, 15, etc., nécessaires au tracé de la spirale intérieure.

Observations. — Pour obtenir une spirale parfaite, c'est-à-dire sans cassure ni angle, on prolonge les droites 4, 1, 1, 2, 3, etc., ainsi que les lignes intermédiaires, et l'on arrête chaque portion du cercle sur la ligne prolongée.

Dans le tracé fig. 5, l'œil de la volute se trouve sur le prolongement de l'intersection du quart de rond et de la baguette; dans la fig. 1, le centre de l'œil est le même que celui de la baguette; le diamètre est aussi le même.

PLANCHE XI.

Entablement ionique du Temple de la Fortune virile à Rome [1].

Les fig. 1 et 2 donnent en petit l'ensemble de l'élévation et le plan du temple; la fig. 3, la base de la colonne; la fig. 4, la coupe du chapiteau suivant le rouleau ou balustre de la volute, et la fig. 5, l'élévation de côté de la moitié seulement du chapiteau; enfin la fig. 6 est un exemple de feuilles dessinées par Desgodets, et servant à orner la doucine.

En figurant ici, sur une grande échelle, l'entablement restauré du Temple de la Fortune virile, à Rome avec son chapiteau d'angle, nous avons eu en vue de faire voir chacune de ses parties, et comment se raccordent les volutes. Pour cela nous avons placé le plan du chapiteau au-dessous de l'élévation. L'aspect de cet entablement est sévère; le profil de ses moulures a de la gravité, et les détails, par leur forme, leur pente, ont une originalité qui ne se rencontre pas dans tous les ouvrages des Romains. Cette lourdeur, si l'on peut caractériser par ce mot l'empâtement qui les distingue, tient au temps où ce petit monument a été exécuté. Dans les premiers temps de la république, c'est ainsi que les Romains faisaient. La construction de ce temple est brute; elle était recouverte de stuc, dont il ne reste presque plus rien; de là vient que tous ses profils peuvent s'interpréter comme on l'entend. L'on ne doit donc pas être surpris si l'on trouve des différences entre l'entablement tel que nous le donnons, et les dessins du même entablement publiés par d'autres architectes. Sur notre pl. XX, nous donnons, au lavis, quelques variantes de l'ornementation du même entablement d'après diverses interprétations.

[1] Voir l'ensemble et la description de l'ordre, pl. I, liv. Ier, et pl. XX de l'ordre ionique.

En comparant la fig. 6. pl. XI, qui donne un exemple des feuilles dessinées par Desgodet, avec les mêmes pl. XX de la restauration de M. Achille Leclère, et avec notre propre interprétation, on verra combien peuvent être grandes les manières de voir un même objet lorsque le temps l'a défiguré. — Ceci nous servira d'excuse, nous l'espérons, lorsque nos dessins différeront de ceux publiés avant nous, d'un exemple que nous aurons choisi. Dans ces sortes de restaurations, le point essentiel est de s'identifier avec le génie de l'époque à laquelle appartient le monument, afin de ne rien admettre qui ne soit en accord parfait avec le génie de cette époque. Heureux l'architecte dont l'instruction est assez profonde pour ne pas sortir de cette ligne !

La pl. XII va nous offrir un nouveau point de comparaison puisé en Grèce.

PLANCHES XII ET XIII.

Pl. XII. — Près d'Athènes, sur la rive de l'Ilissus, on trouve le petit temple ionique dont nous offrons sur cette planche le plan, une coupe et l'élévation de la façade principale restaurée. Ce monument est digne de toute notre attention ; il joint, à une grande simplicité dans son ensemble et dans ses détails, une élégance qui donne la plus haute idée de l'architecture des anciens. Aujourd'hui il ne reste plus rien de ce joli petit temple que Stuart a dessiné en 1759 ; lord Elgin, en 1799, n'en retrouva pas même les fondations. Qu'il ait été consacré à Cérès Agrotère, comme l'a avancé Spon, ou bâti en l'honnenr du héros athénien Panops, comme l'a pensé Stuart, peu nous importe ; ce qui nous touche, c'est son élégante simplicité et la finesse de ses détails. Il est du genre que Vitruve nomme *amphiprostyle* ou à double portique. Quelques membres de son entablement étaient enrichis d'ornements peints sur le marbre avec beaucoup de délicatesse. Au dire de Stuart, les Athéniens ayant dédié à Panops un temple, une statue, une fontaine, son texte nous a inspiré la restauration du temple telle que nous la donnons. En laissant lisse le rampant du fronton, nous avons cru conserver au monument le caractère de sévérité qui le distingue des autres exemples de l'ordre ionique grec ; les profils diffèrent aussi de ceux des autres exemples du même ordre ; l'architrave, qui n'a qu'une seule face, offre un exemple unique, digne d'être étudié, et qui mérite une attention toute particulière.

La pl. XIII donne l'entablement, le chapiteau et la base de ce même temple de Panops, dessinés sur une grande échelle, afin de bien faire connaître les profils de ce monument vraiment original ; nous avons supposé, dans la frise, les bas-reliefs que Stuart a trouvés et qu'il a placés dans sa restauration ; nous avons également conservé la cymaise *ab* de la corniche que donne cet auteur, mais elle n'a pas la forme affectée à l'architecture grecque : le contour *a c* paraît plus probable et plus en harmonie avec les doucines faites par les Grecs ; le larmier a son lit supérieur taillé suivant le contour *a d e*, et la doucine qui remplace le chéneau est creusé, comme dans la fig. 3. Cette pierre se trouve retenue par le cran *e d*. Si l'on remarque l'encorbellement du larmier, qui semble être fait tout exprès pour dégager et trouver la construction du talon et la baguette, formant les moulures inférieures de la corniche, ce grand canal semble avoir pour double but : 1° de procurer dans une pierre peu élevée, les moulures qui couronnent la frise ainsi que l'affouillement en niche pratiqué dans le dessous du larmier, afin de faire valoir la sculpture de la frise, car l'ombre portée par cette grande saillie, et son reflet sur la sculpture, devait éclairer les bas-reliefs d'une manière très-agréable [1] ; 2° de mettre à couvert et de

[1] Voir la même application à la corniche pl. 81 et 112, dont la fig. 3 fait voir les moulures ornées et les denticules qui doivent être éclairés de cette manière Dans l'entablement on a tracé le rayon de lumière *f g*, pour faire voir que plus de la moitié de la frise se trouve dans l'ombre, mais que le grand canal creusé sous le larmier l'éclaire par reflet, ce qui adoucit beaucoup l'ombre proprement dite.

protéger toute la frise, par cette grande saillie du larmier, et non-seulement la sculpture, mais encore la peinture dont il y a tout lieu de croire que la frise était ornée.

Sur la même planche, on voit, fig. 1, un entablement tiré du vestibule intérieur du temple d'Éleusis. La corniche et la frise viennent à l'appui de ce qui a été dit pl. II; la frise n'étant pas ornée, elle n'avait pas besoin d'ombre portée, si ce n'est pour les moulures ou les denticules qui doivent se trouver éclairées de reflet. — La fig. 2 donne le dessin d'une des bases de colonne du portail. — Fig. 3. Coupe sur la moulure supérieure de la corniche. — Fig. 4. Coupe sur le milieu du chapiteau, prise sur un plan parallèle à sa face. — Fig. 5. Coupe verticale prise sur le milieu du chapiteau.

PLANCHES XIV A XVI.

Porte ionique avec ses détails, tirée du petit Temple de Minerve Poliade, à Athènes [1].

Ayant promis de donner un exemple de portes ioniques prises dans l'antiquité et ajustées avec un ordre d'architecture, nous donnons celui-ci comme le plus beau que l'on puisse rencontrer dans le goût grec. Il est peut-être le seul que le temps et la main des hommes, non moins funeste, ait épargné. Cette porte est de la plus riche composition ; la beauté de l'ordre ionique qui forme péristyle en avant, relève encore son mérite et lui fait produire le plus grand effet. En en restituant l'ensemble tel qu'il a dû être, nous avons voulu qu'on pût juger de son aspect séduisant et des proportions relatives de ses parties constitutives ; toutefois, malgré ses perfections, malgré son accord avec le caractère du péristyle, cette porte ne nous paraît pas être la porte primitive ; lorsqu'on étudie les proportions de ses membres, la valeur de ses moulures, on y voit une restauration postérieure à l'érection du temple, on remarque l'absence de la frise, le peu de longueur de la console, et l'on se demande alors si ces déviations de la loi commune sont des innovations tendantes à produire des beautés nouvelles. Nous, tout en condamnant l'absence de la frise, nous n'en sommes pas moins admirateurs de cette belle corniche architravée, à larmier étroit et sans saillie, parce que son peu de saillie est motivé, n'ayant pas de frise à couvrir de son ombre, ni d'eau à rejeter en dehors, la porte étant elle-même à couvert En prenant ici un tel parti de composition, les anciens nous ont fait voir que le sentiment, et non des usages routiniers, guidaient le génie de leurs artistes. L'ensemble présente une décoration bien disposée, de moulures d'un beau caractère, que des parties lisses ménagées avec art, font valoir tour à tour. Sur les deux planches suivantes, nous donnerons en grand, les profils et les détails de cette décoration architecturale et sculpturale tout à la fois. Les proportions données aux portes par Vitruve sont à peu près les mêmes que celles de ce beau modèle.

Pl. XV. fig. 1. — Plan d'ensemble du petit temple de Minerve Poliade. La porte dont on vient de parler se trouve sous le péristyle en *a* ; la porte placée en *b* a son chapiteau sur la pl. 39, fig. 6 ; les cariatides de la tribune *e* sont planche 6 et 112.

Le profil de l'entablement, le chapiteau et son plan renversé, le plan de la volute d'angle, le profil de la base et du chapiteau des pilastres d'antes, celui de la base des colonnes, et tous les détails de moulures et d'ornements réunis sur cette planche, peuvent faire apprécier le mérite et le caractère de cette admirable création. Ce modèle nous semble le plus parfait de l'ionique grec qu'on puisse recommander à l'étude. Les lettres de renvoi, A B C, de l'élévation aux détails *a b c*, développés, nous dispensent de toute autre explication. La fig. 2 est le plan des cannelures au sommet de la colonne.

[1] Voir l'ensemble de l'élévation fig. D, pl. I, liv. Ier, et le plan général, pl. XV, fig. 1.

Pl. XVI. — *Détails de la porte.* — Légende des six figures gravées sur cette planche.

Fig. 1. Élévation du chambranle, de la console et de la corniche.

Fig. 2. Coupe et profil du même, suivant C, B.

Fig. 3. Vue extérieure de la console.

Fig. 4. Coupe et profil sur le milieu de la face de la console.

Fig. 5. Coupe sur A B, prise au milieu de la volute supérieure de la console.

Fig. 6. Élévation et coupe de l'une des rosaces qui décorent le contre-chambranle.

On remarquera que les jambages, qui semblent ne faire qu'un avec l'espèce de frise d'entourage formant ici contre-chambranle, demanderaient une frise au-dessus et même un larmier saillant, si la porte était exécutée à découvert, afin de porter ombre dessus, selon l'usage ; mais dans cet exemple cela n'était pas nécessaire, la corniche étant naturellement dans l'ombre et n'étant jamais éclairée que de reflet. La feuille d'ornement placée au-dessous de la console est une restauration qui pourrait bien n'avoir pas le caractère voulu ; elle est cassée, comme l'indique la coupe de la console fig. 4. Les moulures ornées du talon sont d'un moins beau caractère que les autres ; elles semblent appartenir à une époque de décadence, quand on les compare à celles B de la planche précédente ; il en est de même de la doucine et de la corniche.

PLANCHES XVII A XIX.

Ceux qui s'attachent à reconnaître l'ordre ionique à son chapiteau régulier, tel que Vignole nous l'a donné, après lui avoir fait subir quelques soi-disant corrections, ne le retrouveront pas dans les exemples présentés sur ces planches, tirés tous de monuments anciens ; qu'ils appartiennent à des colonnes ou à des pilastres d'ante ou autres, ils présentent une variété de composition et de style qui les éloignent insensiblement du type donné par cet auteur. Mais, quelle que soit cette variété, nous sommes loin de l'avoir épuisée ici, car, dans l'antiquité, elle est aussi diverse que le génie des peuples qui ont édifié des temples d'après le mode ionique.

Pl. XVII. Le chapiteau fig. 1 et 2, tiré du temple d'Apollon Didyme, à Milet, a le caractère grec quant à l'ornementation, et romain quant aux cannelures des colonnes, aux volutes et au coussinet du chapiteau. La volute d'angle est double, c'est-à-dire que les deux faces extérieures du chapiteau sont semblables. Les fig. 3 et 4 sont la face et la moitié du profil du chapiteau des pilastres d'ante du temple de Minerve, à Priène. Les fig. 5 et 6 donnent la face et le profil des pilastres de la *cella* du temple d'Apollon Didyme, à Milet, et offrent des exemples bien remarquables, soit par leurs profils, soit par la forme, des volutes du chapiteau et de son coussinet, soit par sa frise arabesque qui permet de lui donner telle importance qu'on veut ; il en est de même de la fig. 7, pl. XIX, qui se prête très-bien au couronnement des trumeaux formant pilastres, dont la proportion n'est pas assujettie à celle des colonnes.

Les fig. 1 et 2 de la pl. XVIII donnent la face et le profil d'un chapiteau ionique gréco-romain, c'est-à-dire offrant un mélange du style particulier aux Grecs et aux Romains. Suivant le goût romain, l'ornementation y est prodiguée sur toutes ses faces ; ce chapiteau repose maintenant sur un fût de colonne qui n'est pas le sien, et dont le demi diamètre est *c*, *b*, fig. 2, tandis qu'il ne devrait être que de *c*, *a* ; mais ce qui ne convient nullement à un chapiteau aussi riche qu'est celui-ci, c'est la simplicité du fût de sa colonne actuelle ; probablement sa première colonne a dû être dans le style grec comme *a*, *c*, fig. 1, et non dans le style romain qui lui convient moins, vu la richesse du col du chapiteau ; voir pl. XV, le chapiteau primitif auquel il peut se rapporter pour le caractère.

Le chapiteau fig. 3 a ses deux volutes sur chaque face ; son col et son astragale lui assignent une origine grecque, mais son ajustement est dans le style romain. Il n'en est pas de même de celui fig. 4, qui est tout entier de composition romaine, quoique ses volutes se répètent sur ses diverses faces. Les rinceaux qui ornent la spirale des volutes se réunissent et s'aplatissent au-dessous des oves, comme l'hélice qui unit les volutes du chapiteau ionique grec. Des deux astragales qui couronnent le fût de la colonne et supportent le chapiteau, celui qui est près des oves est enrichi de perles. — Un autre caractère qui diffère du grec et du romain, mais qui rentre cependant dans l'esprit grec, c'est le chapiteau de la basilique du Forum de Pompéi, fig. 1 et 2, pl. XIX, dont le profil, fig. 1, en forme de tulipe, est on ne peut plus joli; sur la face, la volute d'angle se réunit avec les oves par une palmette grandement jetée; son effet est des plus harmonieux; le profil des moulures, fig. 3, montre son originalité. La fig. 4 donne le plan de la demi-colonne engagée et la forme de son tailloir.

Les fig. 5 et 6 donnent la moitié d'un chapiteau ionique grec, conçu dans le même esprit, quoique la cloche qui se réunit à la face de la volute soit d'un dessin différent. Ce dernier a été trouvé dans les fouilles faites récemment à l'acropolis d'Athènes.

Enfin la fig. 8, par laquelle nous terminons cette série de chapiteaux ioniques, offre un exemple fort original, tant par sa forme que par le caractère de son ornementation. Ce qui le rend particulièrement remarquable, c'est l'ajustement des bandelettes formant les spirales des volutes, leur abaissement au milieu entre deux palmettes; deux autres bandelettes sortant du dessous des volutes s'abaissent en S et s'ajustant avec les palmettes de la frise par le bas, et leur abaissement en spirale forme un arabesque agréable avec la palmette du milieu. L'échine ornée de godrons donne de la richesse à l'ornementation, et permettrait de donner assez de hauteur au chapiteau pour qu'on puisse le faire rentrer dans la classe des ordres composites ; son ornementation se prête aussi très-bien au chapiteau pilastre. Le fût *b*, *c* de la colonne terminé par un astragale sur lequel repose le chapiteau, nous paraît moins convenable que celui *a*, *b* resté lisse, attendu que la saillie de l'astragale s'ajuste mal avec l'échine.

PLANCHE XX.

Suite des modèles de lavis. Entablement, chapiteau et base de l'ordre ionique du temple de la Fortune virile à Rome.

Nous terminerons ce que nous avons à dire sur l'ordre ionique par quelques remarques sur les trois principaux monuments antiques que possède encore la Rome moderne où cet ordre ait été employé.

Ces monuments sont le Temple de la Fortune virile, le Théâtre de Marcellus, dont nous nous sommes déjà occupés, et l'Amphithéâtre de Titus et de Vespasien, autrement dit le Colysée, le plus imposant des édifices qui nous soit resté de l'antiquité, colosse énorme que deux ans et neuf mois, au dire de Victor, suffirent pour élever, mais non pour décorer, car la sculpture est restée à faire.

Comme nous l'avons dit à cette occasion pl. 7 et 68, où l'on a vu que l'ordre ionique du Théâtre de Marcellus étant engagé dans les pieds-droits qui supportent les arcades, il ne peut servir de guide; ni pour les proportions à donner à l'ordre, ni pour déterminer la largeur de l'entrecolonnement; il en est de même de l'ordre ionique du Colysée, puisqu'il est également engagé, et que de plus il est resté inachevé dans ses profils et sans ornementation [1]. Il n'y a donc que l'ordre du Temple de la Fortune virile qui ait quelque importance pour l'objet qui nous occupe, celui de fournir un modèle dont les proportions puissent être prises comme base d'un système régulier. (Voir pl. I, liv. Ier.) Mais tel est l'état de ce monument originairement bâti avec assez peu de soin en pierres grossièrement appareillées, que depuis

[1] Ce motif nous a empêché d'en donner la configuration.

sa métamorphose en église (Sainte-Marie-Égyptienne), et la disparition par l'effet des siècles du stuc qui recouvrait toutes les pierres de l'édifice, toutes données certaines n'existent plus aujourd'hui, pas un chapiteau ne ressemble à l'autre ; les uns ont leur volute plus ronde, les autres plus pendante, etc., etc.; la forme primitive des moulures, des sculptures ne se retrouve plus ; même incertitude dans les profils que donnait le stuc qui a disparu, excepté aux bases des colonnes et au soubassement qui n'en ont jamais été revêtus, aussi est-il curieux de comparer entre eux les dessins qu'en ont relevés les artistes depuis Desgodets, vers 1675, et Stuart en 1748, quand l'édifice était moins fruste, où ce qui se voyait encore alors a totalement disparu jusqu'à nos jours. Parmi ces dessins, tous plus ou moins arbitraires à cause de l'incertitude de dimension et de forme de ce qui existe, il en est plusieurs des élèves de l'école du gouvernement qui offrent des variantes fort ingénieuses et dignes d'être remarquées, principalement dans ce qui concerne les détails d'ornementation. Celui que nous donnons ici montrera ce qu'on peut faire en pareille circonstance, c'est-à-dire lorsque les données premières sont tellement incertaines que l'imagination peut prendre son essor sans trop risquer de sortir du vrai ou tout au moins du vraisemblable. (Voir les entablements pl. xi et xv.) Desgodets a remarqué dans la corniche un amas confus de petits membres sous le larmier, qui est plus petit que le talon, et le talon plus petit que le listel. Au temps de Stuart, il restait une partie assez considérable de la corniche et de la frise où le stuc était encore entier; celui de l'architrave, plus ruiné, laissait voir par place que le profil de la pierre était bien différent de celui du sien.

APPENDICE

AUX PLANCHES I A IV.

Les fig. 1 à 7 sont données ici pour rappeler les formes de l'architecture des Indiens, des Perses et des Étrusques ; ce n'est pas comme modèles à suivre qu'elles sont ici présentées, mais comme venant à l'appui de ce que nous avons avancé sur l'origine de l'ordre Ionique. Quand les historiens s'accordent à voir dans l'Inde, le berceau du genre humain, des sciences et de la civilisation, pourquoi n'y verrait-on pas celui de l'architecture ? Sans doute il n'existe aucune preuve de l'antériorité des monuments indous sur ceux des Perses, de l'Égypte et de l'Étrurie, puisque aucune inscription n'en détermine l'âge ; mais à défaut de cette espèce de preuve, n'en peut-on pas trouver une dans le fait reconnu de l'antériorité de la race indienne, dans ces immenses grottes ou villes souterraines, rivales des grandes excavations produites par la nature, dans ces montagnes transformées en temples, où plus de quinze cents générations ont dû travailler tout à tour et que leur état actuel de dégradation fait remonter à plus de quatre mille ans d'existence ; dans ces tombeaux colossaux, dans ces pagodes dont, depuis, les Perses, les Égyptiens, les Arabes et autres peuples plus modernes ont reproduit les formes, les dispositions, le caractère d'une

manière plus ou moins exacte? Toutefois, si, comme nous le croyons, l'architecture proprement dite a eu l'Inde pour berceau, ce n'est pas là qu'il faut chercher son perfectionnement, ni même chez les peuples qui les imitèrent, car leurs monuments ne témoignent pas d'une science profonde de l'art du constructeur, ni de celui du décorateur. En cela les Grecs sont les maîtres par excellence. Vainement on tentera d'ajouter de nouvelles perfections à leurs ouvrages achevés. Ce n'est point ici le lieu de signaler les beautés propres à l'architecture indienne; pour cela faire il faudrait analyser, les figures sous les yeux, une foule de monuments dont on n'a que des représentations peu exactes, et il faudrait les classer par genre, par époque, par contrées. Ces monuments se divisent en trois classes : 1° les grottes creusées sous terre dans la profondeur des montagnes; 2° les temples creusés et sculptés dans les rochers à fleur de terre, où des montagnes entières se trouvent transformées en édifices, souvent encore avec des constructions souterraines; 3° les édifices proprement dits, édifices fort nombreux et d'une grande variété, dans laquelle la forme pyramidale se reproduit le plus souvent. Comme toute architecture, celle de l'Inde a son type primordial; ici ce type est la montagne sainte dite le Mérou, qui était à la fois pour ces peuples le foyer de toutes choses, le berceau de la religion, le séjour chéri des dieux.

La fig. 1 donne l'exemple d'un pilier tiré d'un temple exécuté dans l'Inde. Il peut à lui seul donner le dessin de toutes les formes usitées dans l'architecture de ce peuple. Ces supports sont ou carrés, ou cylindriques, ou à pans; on en trouve souvent qui ont toutes ces formes réunies. Dans l'exemple que nous donnons, le pilier a la forme octogonale, mêlée à des portions cylindriques et à facette. Ses ornements sont très-variés de forme et leur caractère est tout à fait indéterminé. Parmi ce mélange sont des ornements en spirales, dont la disposition a beaucoup de rapport avec les volutes du chapiteau ionique, mais leur engagement dans les autres détails d'ornement empêche tout rapprochement, toute comparaison avec les volutes dégagées du chapiteau grec.

Si on compare le support fig. 1 avec un autre d'architecture grecque fig. 2, tous les deux portant des ornements à volute, il sera facile de voir qu'il a l'ornementation grecque, est un véritable chapiteau ionique posé sur la tête d'une statue, et que la configuration de ce support n'a rien de commun avec les animaux chimériques employés au même usage par les Indiens et les Persans. Cette figure ne saurait non plus faire peine à voir, comme on l'a souvent répété, car elle ne peut être regardée comme une femme portant un fardeau, mais bien comme un corps d'une matière inanimée.

Les fig. 3 à 5 appartiennent à l'architecture persanne, si variée de formes et dont les supports cylindriques ont entre eux de si grandes dissemblances, soit par leurs bases, soit par leurs chapiteaux, la plupart formés de figures symboliques. Nous ne donnons pas d'exemples de ces couronnements, ce serait nous éloigner de notre sujet. Les colonnes des ruines de Persépolis fournissent des exemples d'une grande élégance et d'une grande variété de ces espèces de chapiteaux significatifs, mais ce sont des constructions qui ne peuvent remonter qu'au quatrième ou au plus au deuxième siècle de notre ère. Les éléments de décoration dont ils se composent, rappellent à la fois l'architecture grecque et romaine, tout en conservant cependant un caractère particulier. Le fût des colonnes est enrichi de cannelures très-multipliées (elles sont au nombre de quarante au lieu de vingt-quatre que l'usage leur donne); dans l'architecture sévère, les bases ont pour hauteur le diamètre de la colonne, c'est-à-dire le double de la hauteur que leur assignent les règles ordinaires. Le chapiteau fig. 4 est composé de plusieurs formes arrondies, les unes concaves, les autres convexes; la partie supérieure a la forme de la cloche du chapiteau corinthien, et la partie inférieure celle d'un dôme; ces deux formes sont séparées par une baguette découpée en perles; au-dessus de la cloche est un massif carré, qui a sur chaque face une saillie formée par deux volutes espacées, et dont la disposition est verticale, tandis que les volutes du chapiteau ionique sont disposées horizontalement. Un autre couronnement non moins remarquable est celui de la fig. 5, où l'on retrouve aussi les volutes du chapiteau ionique, mais elles sont au nombre de quatre

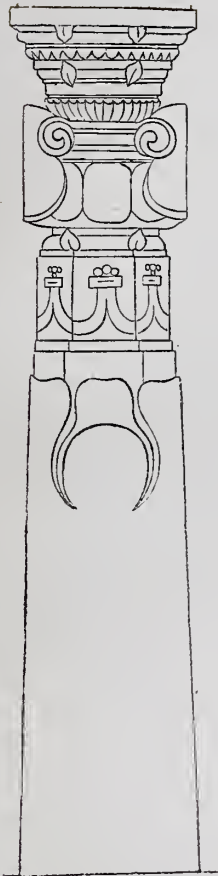


Fig. 1.



Fig. 2.

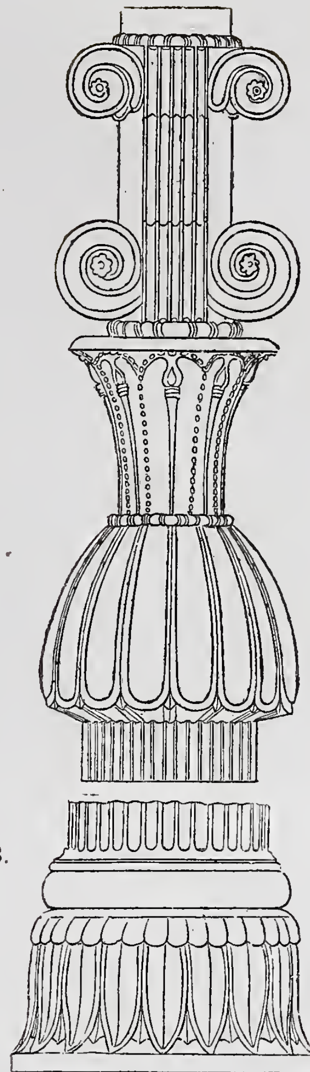


Fig. 4.

Fig. 3.

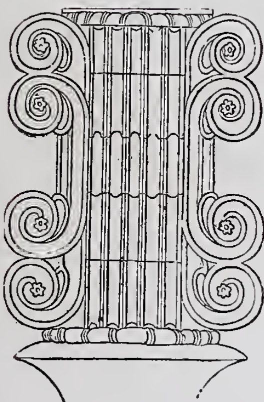


Fig. 5

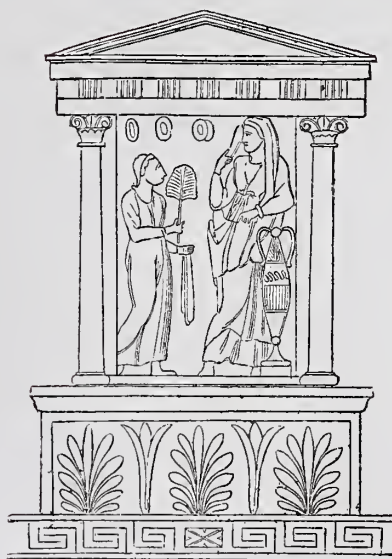


Fig. 6.



Fig. 7.

au lieu de deux. Toutes ces réminiscences prouvent le peu de goût qui a présidé à l'emploi de choses si belles dans les monuments des beaux temps de la Grèce ; elles doivent faire renoncer à chercher la nouveauté dans l'emploi des formes de ce genre. Comme nous l'avons dit, les Grecs ont atteint la limite du beau ; vouloir les surpasser est une témérité.

La fig. 6 donne la représentation d'une peinture étrusque où l'on retrouve le modèle de la cabane grecque. Les chapiteaux ont deux grosses volutes qui rappellent le chapiteau ionique, mais le bas est garni de feuilles comme au chapiteau corinthien romain. La frise est ornée de triglyphes, simulacre de la construction en bois. Ce petit monument, quoique figuré en peinture et dessiné irrégulièrement, comme le sont beaucoup de peintures étrusques, n'en est pas moins précieux, puisqu'il nous offre un monument d'architecture complet, c'est-à-dire ayant stylobate, ordre avec architrave, frise et corniche couronnés par un fronton.

Dans les modèles de la plus haute antiquité, on voit les Grecs chercher constamment le beau, et par le mélange de toutes les combinaisons de détails d'ordres différents, tendre à créer des motifs neufs de forme et originaux de caractère ; pourtant il ne faut pas confondre ces essais plus ou moins heureux avec l'ordre ionique pur, lequel se distingue par la grâce des détails de son ornementation, ainsi qu'on peut le voir dans le parallèle offert pl. II, composé d'exemples puisés aux meilleures sources de l'antiquité, et exécutés aux époques les plus brillantes de l'art grec et romain. Voir aussi l'introduction liv. 1er. — La fig. 7 donne un autre exemple d'un vase sur lequel se voit un petit monument décoré d'ordre ionique.

FIN.

ORDRE CORINTHIEN

SON HISTOIRE SUCCINCTE ET SES MODÈLES PRIS DANS L'ANTIQUITÉ
AVEC DIVERS EXEMPLES TIRÉS DES AUTEURS MODERNES,

MODÈLE DE LAVIS,

19 PLANCHES GRAVÉES AVEC TEXTE EXPLICATIF.

Imprimerie de Ducessois, 55, quai des Augustins

A Monsieur Nancy,

Lieutenant-colonel au corps royal de l'Artillerie,

et à Madame Nancy.

Souvenir d'amitié de la part de l'auteur

THIOLLET.

TABLE DES MATIÈRES DU LIVRE V.

ORDRE CORINTHIEN.

LIVRE V.

ORDRE CORINTHIEN.

PLANCHES I ET II.

Frontispice.

L'ordre corinthien est celui des trois ordres de l'architecture grecque qui, par ses proportions, sa décoration, son ensemble et ses détails, est spécialement propre à exprimer l'idée de la plus grande richesse. On se tromperait si, de son nom, on induisait qu'il est originaire de Corinthe; il est visiblement, quant à son chapiteau qui le différencie de l'Ionique, une création égyptienne; du moins les monuments de l'antique Égypte nous montrent fréquemment le chapiteau à campane ou à vase renversé, tantôt nu, sans ornement, tantôt orné de feuilles de lotus, de palmier ou d'autres plantes sacrées (voyez pl. II, fig. 1), tandis qu'en Grèce, ce chapiteau n'apparaît que tard, peu souvent, et dans des édifices d'une moindre importance que ceux extrêmement nombreux de l'ordre dorique, comme à la tour des Vents à Athènes, pl. II, fig. 3, dont l'érection paraît postérieure au siècle de Périclès (400 ans environ avant J.-C.), on le voit d'abord simple et naïf. Semblable à ses analogues en Égypte, deux rangées de feuilles forment son ajustement, l'une d'acanthe en bas, l'autre de feuilles d'olivier[1] en haut très-allongées; puis, comme à celui du petit monument choragique de Lysicrate, pl. II, fig. 5, érigé un siècle plus tard (la 2e année de la CXIe olympiade, 335 ans avant l'ère vulgaire), au temps de Démosthènes, d'Æschine, de Praxitèles, d'Alexandre le Grand, il acquiert une richesse de détail, une forme élancée qui lui donne le caractère de délicatesse et de somptuosité qui est devenu son caractère propre; mais pour le *voir*, dans tout son éclat, dans toute sa magnificence, il faut l'aller *considérer* au Panthéon de Rome (voyez pl. II, fig. 7, et pl. XVII).

Ainsi, en Grèce, l'ordre corinthien ne date guère que d'une époque de décadence, il n'y a point pris racine; il n'y a point laissé de modèles parfaits, tandis qu'en Italie, où il fut apporté par les Grecs fugitifs, il a acquis sa plus grande perfection, et est devenu d'un usage presque général, jusqu'à ce que l'ordre romain ou composite, qui n'est autre que le corinthien enrichi, soit venu partager avec lui l'honneur de décorer les plus somptueux édifices que l'art ait jamais élevés.

Si l'on voulait suivre la marche progressive de la richesse du chapiteau corinthien depuis sa transplantation de l'Égypte en Grèce, et de Grèce en Italie, on verrait que, selon les plantes du pays, la décoration de la cloche prototype a pris un caractère différent, que cette décoration a subi à son tour des variétés, selon que l'on a voulu donner à l'ordre, dont le fût de la colonne restait le même qu'à l'ionique, une plus ou moins grande hauteur. Aux temples de Thèbes, de Memphis, le besoin de régler la hauteur des colonnes en quinconce, supportant d'immenses plates-formes, colonnes extraites des carrières sans mesures préalables, amena cette variété sans nombre de chapiteaux différemment ornés, parmi lesquels se reproduit souvent celui adopté par les Grecs pour leur ordre corinthien. A Athènes, à Rome, le besoin de donner plus ou moins d'empatement ou de légèreté, de richesse ou d'élégance à ce troisième ordre pour le

[1] Ces grandes feuilles simples sont aussi nommées *feuilles d'eau*.

mettre en rapport avec le caractère de l'édifice auquel on l'employait, varia la configuration de son chapiteau à l'infini. C'est là un des caractères qui lui est propre, chaque pays, chaque sculpteur se crut permis d'orner sa cloche avec les végétaux du sol national, et, tout en restant dans les données du type primordial, de l'habiller selon son goût d'artiste. Les exemples que nous donnerons, ceux que nous citerons seulement, démontreront cette vérité; quoi de plus naturel, en effet, que de prendre ses modèles d'imitation dans la nature qui est sous nos yeux.

Ainsi, les Grecs substituèrent aux feuilles de palmier, de lotus, etc., des Égyptiens, les feuilles d'olivier, d'acanthe, et autres plantes nées sur leur sol, qui par leur ampleur, leur forme, leur flexibilité et la découpure de leurs feuilles, se prêtaient aux effets que la sculpture peut rendre avec avantage.

La fable de Callimaque, cet architecte de Corinthe, à qui la vue d'une corbeille à terre, couverte d'une tuile, au-dessous de laquelle s'enroulaient des feuilles d'acanthe, donna l'idée d'une nouvelle ornementation du chapiteau corinthien, nous paraît avoir eu pour but, à son origine, plutôt de déguiser l'emprunt fait aux Égyptiens, que de constater et de conserver le souvenir d'une de ces inventions capitales qui procurent à l'art un élément nouveau, une addition. Une modification, n'est point une création : n'avons-nous pas refusé à l'ordre romain, dit composite, la qualification d'ordre générique, parce qu'il n'est autre que le corinthien enrichi?

Selon les lieux et le caractère des monuments où l'ordre corinthien fut employé chez les diverses nations, son chapiteau varia de caractère, les plantes, les feuilles admises dans son ornementation prirent la forme qu'elles ont sous le ciel du sculpteur qui les imitait; car en Grèce, en Italie, en France, en Allemagne, et ailleurs, l'acanthe ou le chardon, l'olivier et le laurier, comme les autres espèces de plantes, n'ont point exactement la même configuration; tel qui a ici de la maigreur, de la sécheresse, de la raideur, a là de l'ampleur, du gras, de la souplesse. Le climat, la nature du sol, varient les mêmes espèces ou en créent d'analogues plus ou moins semblables. On ne s'étonnera donc pas de rencontrer si peu de chapiteaux corinthiens identiques, semblables en tout point. Son type, c'est la cloche renversée; on la rencontre sous cette forme, restée lisse, dans les peintures d'Herculanum, dans les bas-reliefs antiques, notamment dans celui de style achaïque de la villa d'Albani, où il surmonte les colonnes d'un frontispice de temple. Parfois cette cloche, placée sur la tête de caryatides, simule le panier d'osier qui inspira Callimaque; d'autres fois, sur cette cloche, sont des ornements seulement sillonnés sur sa surface, ou d'une saillie qui n'excède que peu le nu du tambour, comme sont ceux d'Égypte, comme sont ceux de la tour des Vents à Athènes, et du tombeau de Mylasa en Carie, leurs dérivés.

Le chapiteau du monument choragique de Lysicrate, pour être plus riche et plus varié dans son ajustement, est encore fort loin de celui que l'usage a consacré par la suite. Un seul rang de feuilles d'acanthe orne sa partie inférieure, et du centre s'élèvent d'autres rinceaux qui s'unissent et se conforment à la flexion des volutes.

Le chapiteau du Panthéon de Rome, pl. II, fig. 7, est un des beaux types que l'antiquité nous ait légué. Il est incontestablement, dit Quatremère de Quincy, le résultat d'un travail grec. Il se compose d'un tambour ayant la forme d'un vase allongé sans renflement, avec un tailloir au-dessus (nommé abaque) ou plateau échancré dans chacune de ses faces, le corps du chapiteau est orné de trois rangs de feuilles, formant ce qu'on appelle *panaches;* c'est-à-dire que leur sommité se recourbe et penche en avant. Les quatre angles du tailloir sont supportés par des volutes qui naissent et sortent du second rang de feuilles, et semblent supportées elles-mêmes par des tiges qu'on appelle caulicoles, à l'instar de certaines plantes. De plus petites volutes se réunissent aussi dans les quatre faces, vers le milieu de l'échancrure du plateau, et semblent supporter ce qu'on appelle l'œil ou la rosace du chapiteau.

L'ordre corinthien étant un dérivé de l'ionique, son entablement diffère peu de celui de ce dernier. L'architrave veut trois bandes couronnées de leurs réglets. La frise est lisse et susceptible d'or

nements, comme à la fig. 5, pl. II, où l'on voit figurée l'histoire de Bacchus et des Pirates tirrhéniens. On a figuré dans sa corniche, tantôt par des denticules, tantôt par des modillons, les bouts des jambes de force (voyez pl. II, fig. 5 et 7); mais si le corinthien est plus délicat, plus riche que l'ionique, les denticules lisses ne devraient-elles pas rester exclusivement à l'ionique, et les modillons sculptés au corinthien?

Selon toute apparence, ce sont les Romains qui ont appliqué les premiers à un même monument, les denticules et les modillons; en Grèce, on ne rencontre pas cet amalgame à la même corniche; aussi les corniches de ces derniers sont-elles très-basses, et, si elles ont une apparence élevée, elles le doivent à la grande doucine formant chéneau, outre la moulure à ante-fixes dont elles sont ordinairement couronnées.

Vitruve voyait une monstruosité dans l'emploi des modillons et des denticules à une même corniche. Serait-ce cette raison qui aurait empêché de découper le larmier inférieur de la corniche du Panthéon[1]? Nous ne connaissons pas d'autre exemple de modillons carrés appliqués aux corniches que celui du frontispice du temple de Néron à Rome, donné pl. VIII; ailleurs ce sont des denticules qui ornent les corniches de l'ordre corinthien.

Pour la colonne de l'ordre corinthien, les proportions varient chez les Anciens; celles du monument choragique de Lysicrate à Athènes ont, avec le chapiteau, mais sans la base, 10 diamètres 1/2 de hauteur[2]; le Panthéon, le temple d'Antonin et Faustine, et le portique de Septime-Sévère à Rome, nous offrent des colonnes dont la hauteur est de 9 diamètres inférieurs. Les trois colonnes qui nous restent du temple de Jupiter-Stator à Rome, ont 9 diamètres 1/3 de hauteur. — Celle des colonnes de la basilique d'Antonin à Rome, est de 9 diamètres 2/3, tandis qu'à l'ordre corinthien du Colisée, elles n'ont que 8 diamètres inférieurs et 13 de hauteur. — Le fût est toujours terminé par leur astragale qui sert de base aux feuilles inférieures du chapiteau. Ce fût, qui est tantôt lisse, tantôt cannelé, va en diminuant du bas en haut en ligne droite; il y a néanmoins des exemples à Rome d'un galbe autre, lorsque le chapiteau est évasé, ou lorsqu'il est en gaîne. Les cannelures produisent un effet désagréable dans les marbres de couleurs mélangées, il faut laisser aux colonnes leur lisse, comme on l'a fait au Panthéon de Rome, pl. II, fig. 7, où l'éclat, le poli de la matière tient lieu de la richesse du travail. — Dans cet exemple, les colonnes sont de granit d'Égypte violet; les bases, les chapiteaux et l'entablement sont en marbre blanc[3].

Au lieu de cet exemple, nous eussions préféré donner celui du temple de Jupiter-Stator, mais l'ordre du péristyle du Panthéon ayant de tout temps passé pour le plus beau et le mieux raisonné dans ses proportions; nous avons dû le préférer à tout autre. — C'est, d'ailleurs, celui que Vignole a choisi pour type de son ordre corinthien, pl. VII.

Comme complément des considérations historiques dont nous avons cru devoir faire précéder nos définitions de détails et les exemples qui doivent les éclairer, nous donnons, sur notre frontispice, le plan et l'élévation du temple d'Antonin et Faustine à Rome, restaurés d'après les médailles antiques, et les dessins de Palladio.

Temple d'Antonin et Faustine, à Rome, dans la Voie Sacrée, aujourd'hui in Miranda, *pl.* I. — On voit encore quelques pans de ses murs latéraux, en travestin à bossage, et un portique d'ordre corinthien de six colonnes de face et de trois sur les flancs, avec pilastres sur les murs. — Ces colonnes sont de marbre cipolin d'une seule pièce; les bases et chapiteaux de marbre blanc. Elles ne sont pas de différents diamètres comme dans beaucoup d'autres monuments[4]. L'architrave est à deux bandes; le milieu, sur le devant est

[1] Il en est de même de l'entablement de l'ordre intérieur.

[2] Ces colonnes sont engagées; celles qui vont suivre sont isolées.

[3] Dans la configuration que nous donnons fig. 7, la colonne d'angle et les pilastres ne sont pas à leur distance, faute de place. Voir le plan fig. 8, où la cote rétablit les choses.

[4] On considère comme régulier et exact le diamètre de ces colonnes, quoiqu'il y ait une légère différence entre eux. Voici les

creusé et entaillé pour recevoir la seconde ligne de l'inscription ou dédicace.—C'est sur le flanc que se voit toute la beauté de l'entablement, s'étendant sans ressauts ni coupures; la frise est ornée de la plus grande manière, cette frise est un modèle accompli. — Le larmier est cannelé et grandiose, la corniche, sans denticules, ni modillons, a des oves très-agréables. La restitution du fronton, comme celle du groupe de sculpture qui le surmonte, du stylobate et de ses statues, des marches et la balustrade, etc., etc., a été inspirée, nous ne disons pas copiée d'après les médailles fig. 2 et 3; car il s'en faut que ces espèces d'autorités soient des guides sûrs. — Chacun sait combien il est rare que l'effigie numismatique soit fidèle, surtout quand elle a été frappée avant l'érection du monument dont elle doit conserver le souvenir. — D'ailleurs, dans ces sortes de gravures, il est impossible de tout indiquer et de conserver à chaque membre architectural sa juste valeur, et à la composition sculpturale appelée à sa décoration, son nombre et son caractère. — On ne peut espérer y retrouver que l'intention première, et rien de plus.

Un forum ou parvis magnifique, pl. I, fig. 1, au milieu duquel était la statue de Marc-Aurèle qui se voit aujourd'hui sur la mesquine place du Capitole, et dont Falconet a fait tant de bruit à l'occasion de sa statue équestre de Pierre le Grand à Saint-Pétersbourg, précédait ce temple. — On pénétrait dans le forum par cinq entrées sur le devant, et deux au bout opposé, une de chaque côté des flancs du temple. — Le mur d'enceinte de ce parvis présentait, à l'intérieur, une suite d'arcades en placage décorées, aux quatre angles, de statues sur des piédestaux. (Voyez pl. V.) Palladio, qui a vu démolir une partie de ces arcades, pourrait aujourd'hui s'étonner de ce qu'on a fait de ces démolitions s'il voyait le *Saint Laurent in Miranda*. La fig. 4, pl. I, nous fait voir comment le mur de clôture du forum était orné intérieurement.

PLANCHE III.

Des entrecolonnements corinthiens.

Comme pour les autres ordres, nous renverrons à la pl. 29, fig. 1-5, où il est traité des entrecolonnements très-variables pour tous les ordres. Nous rappellerons seulement ici que les anciens n'ont point suivi aussi souvent qu'on pourrait le croire les préceptes de Vitruve, sur les cinq espèces d'entrecolonnements usités chez les Romains; entre-colonnements nommés par cet auteur : *pycnostylos*, *systylos*, *diastylos*, *araeostylos*, *eustylos*. — Le pycnostyle et le systile étaient regardés comme peu commodes, ne permettant pas le passage de deux personnes de front; on n'approuvait pas le diastyle, et surtout l'araeostyle, dont le trop grand espacement des colonnes laissait croire à la possibilité d'une rupture subite des pierres de l'architrave; aussi, le plus souvent, dans l'araeostyle employait-on des architraves de bois. — On préferait donc l'eustyle, non seulement parce qu'il procurait un passage commode entre les colonnes, mais à cause de ses proportions agréables, et de la sécurité qu'il laissait dans l'esprit. — Ce dernier semble convenir plus particulièrement à l'ionique et au corinthien, et l'araeostyle à l'ordre toscan. — A l'ordre dorique s'appliquait principalement le diastyle et le systyle.

Dans les temples anciens, les entrecolonnements des faces latérales des temples sont assez généralement égaux, à l'exception des deux derniers, qui sont plus étroits; sur les faces principales; l'entrecolonnement du milieu est souvent plus large que ceux des extrémités, qui diminuaient chacun de quelque peu. — Le temple de Bacchus à Téos, bâti par Hermogènes, le premier qui imagina l'eustyle, est le type par excellence de cet entrecolonnement. — Il ne fut cependant pas constamment usité depuis;

dimensions exactes des diamètres des colonnes et des entrecolonnements, comparés avec ceux du Panthéon, lequel est considéré aussi comme régulier.

		d'angle	de la 2e	de la 3e	de la 4e	de la 4e	de la 3e	de la 2e	d'angle
Diamètre des colonnes	d'Antonin et Faustine.	1m466	1m471	1m455	0m000	0 000	1m473	1m468	1m464
	du Panthéon. . .	1 475	1 491	1 462	1 473	1 484	1 486	1 475	1 529
Entrecolonnements. .	d'Antonin et Faustine.	2 270	2 409	2 558	0 000	0 000	2 528	2 251	2 409
	du Panthéon. . . .	3 035	3 064	3 059	3 777	3 777	3 059	2 973	2 996

Si l'on considère la difficulté de poser des masses aussi volumineuses, de travailler une matière aussi dure, on ne sera pas surpris de trouver une aussi légère différence dans des travaux de cette importance.

car on trouve d'autres entrecolonnements à divers temples d'ordres ionique et corinthien bâtis après cette époque. — Voyez le temple d'Érectée à Athènes, dont l'entrecolonnement est égal à deux diamètres inférieurs; et celui du portique de Minerve-Poliade, qui en a un peu plus de trois; celui du temple de la fortune virile à Rome, et du portique corinthien du Panthéon de la même ville, est un peu plus grand que deux diamètres d'une colonne. — L'entrecolonnement du frontispice du temple d'Antonin et Faustine (voyez pl. I), de celui de Jupiter-Stator, et de la basilique d'Antonin à Rome, ont un peu plus de trois modules, c'est-à-dire un peu moins de deux diamètres. — Ces variantes dans une partie aussi importante de la modérature d'un édifice, loin d'être l'effet d'un pur caprice, d'une pensée propre à l'artiste, sont la conséquence d'un système de mesure, réel ou déduit des faits, qui proportionnait la colonne à la surface du portique du temple. — Par exemple, dans les temples d'architecture ionique et corinthienne, lorsque la façade avait quatre colonnes, on la partageait en onze parties et demie, en dix-huit quand elle en avait six; en vingt-quatre et demie, quand elle en avait huit. — Une de ces parties était égale au diamètre inférieur de la colonne, et la colonne avait toujours huit diamètres et demi de hauteur.

Les architectes du quinzième siècle qui ont étudié les monuments antiques de Rome, et se sont appliqués à formuler en préceptes le résultat de leurs observations, ont eu des sentiments différents sur une même chose, cela devait être, puisqu'ils tiraient leurs conséquences d'une foule d'exemples portant chacun l'empreinte d'un génie particulier, et n'ayant de ressemblance entre eux que celle donnée par l'emploi des mêmes moyens, des mêmes éléments. — Dans le péristyle de quatre colonnes que nous donnons pl. III, nous montrons à la fois comment Palladio et Vignole ont compris la pensée antique dont ils se sont faits les interprètes. — Nous n'avons ajouté à leur modèle que les joints d'appareil et le figuré de la porte, afin que l'élève prenne une idée d'un péristyle dont les colonnes du milieu reposent sur le sol, et les deux des angles sur un piédestal formant stylobate.

Voici comment ces deux auteurs expliquent leur pensée; Vignole dit : L'espace d'une colonne à l'autre doit être de quatre modules 2/3, non pas seulement afin que l'architrave ne souffre pas par une trop grande portée, et puisse soutenir la surcharge qui doit porter dessus, mais aussi pour que les modillons de la corniche répondent sur le milieu de la colonne et du plafond, et que les autres ornements soient perpendiculairement les uns sur les autres. — Selon Palladio, les colonnes corinthiennes et ioniques sont semblables (la hauteur du chapiteau seule diffère), avec base et chapiteau; elles ont neuf diamètres 1/2, les cannelures sont au nombre de vingt-quatre; les entrecolonnements ont deux diamètres comme au portique de la Rotonde. — Scamozzi donne dix diamètres de hauteur à sa colonne corinthienne, y compris la base et le chapiteau; cet auteur appelle colonnes simples toutes celles qui reposent sur le sol, et il a remarqué que parmi les édifices de Rome, il y a beaucoup de colonnades simples d'ordre corinthien; il cite le portique de la Rotonde, le portique de Nerva, celui du temple d'Antonin et Faustine, l'arc de Septime Sévère, etc. On voit que Scamozzi n'avait pas fait de fouilles; car tous les murs de ces monuments reposent sur des gradins et des stylobates assez élevés; cet auteur (Scamozzi) varie ses entrecolonnements; il donne deux diamètres à l'entrecolonnement du milieu, et un diamètre 1/2 aux autres. Les colonnes sur piédestal varient d'entrecolonnement, depuis trois diamètres pour les colonnes du milieu, et deux pour les autres. —Nous ferons observer que le pilastre d'angle, qui a la même proportion que la colonne, est toujours engagé dans le mur; quand l'auteur a varié ces dimensions, c'est pour régulariser les monuments antiques, car, dit-il : « il se trouve quelque édifice antique où les colonnes de l'ordre corinthien ont des piédestaux dont les proportions ne sont pas bien réglées, c'est pourquoi j'ai donné à cette partie de l'ordre la hauteur que nous avons décrite précédemment. » (Voir les ordres, pl. 3.) Ces citations ont pour objet de prouver qu'il n'y a point, en architecture, de règle invariable, lorsque trois auteurs estimés, qui ont pris les mêmes exemples pour modèles, les ont compris de trois manières différentes, n'en doit-on pas conclure que les proportions relatives auxquelles ils attachaient tant d'importance, et qui

leur paraissaient devoir faire loi, n'étaient point un régulateur impérieux chez les anciens, qui les regardaient plutôt comme des moyens subordonnés aux grandes maximes qu'ils suivaient, que comme des règles positives devant enchaîner le génie.

PLANCHES IV A VI.

Des Portiques corinthiens.

Les Portiques, où l'ordre corinthien est appliqué à la décoration des arcades, sont encore plus susceptibles de variété dans les entrecolonnements que dans la planche précédente.

Le portique de Vignole, fig. 1 donne un exemple : 1° où la colonne est engagée et repose sur un piédestal, la fig. 2 en donne le plan; 2° d'un accouplement de colonnes formant avant-corps, réunies par un piédestal formant soubassement. La fig. 3 en est le plan, il indique les deux pilastres qui sont derrière les colonnes, ainsi que la saillie de la corniche. — Au milieu de ce portique, sous la fig. 10, nous donnons, pour en faire connaître les proportions, le portique, sans piédestal, du même auteur, dont les détails sont développés pl. VII. Les fig. 4 et 5 indiquent comment s'ajustent, avec un grand ordre, celui plus petit destiné à supporter l'archivolte de l'arcade. Le plan fig. 5 *fait voir* que le grand ordre peut être, ou un pilastre ou une colonne engagée. Les fig. 6 et 7 reproduisent la même composition, mais avec l'emploi du pilastre comme pilier d'angle, décoré d'un autre pilastre formant avant-corps. Cet exemple montre que la corniche doit profiler aplomb de la colonne ou du pilastre, et non sur l'arête du mur formant encoignure, comme aux fig. 8 et 9 du portique de Scamozzi ; cela n'empêche pas cet auteur d'avoir varié les applications de ses règles (voyez pl. 4, livre I, où les retours de corniches, principalement de celles du fond, sont ajustés différemment). Les arcades de cet auteur sont généralement d'un bel effet et heureuses de proportion; leur fond est décoré avec un grand goût, ce qui leur donne un caractère monumental.

Les portiques antiques du temple d'Antonin et Faustine, et du temple de Nerva et de Trajan à Rome, figurés pl. V, nous serviront à appuyer notre dire, si souvent répété, que les anciens n'assujettissaient point à des mesures rigoureuses les parties constitutives d'une composition architecturale. Ces deux exemples, variés dans leurs proportions et leur décoration, nous montrent des acrotères d'une grande hauteur, cette partie paraît avoir été négligée volontairement par les auteurs de la renaissance, qui ont établi des règles, soi-disant invariables, pour les ordres d'architecture.

Palladio ne s'est occupé que des portiques à colonnes avec piédestal; ses arcades sont sveltes, elles ont de hauteur deux largeurs et demie. Dans l'exemple figuré pl. VI, nous n'avons copié de cet auteur que l'ordre; son ajustement avec fronton et retour de corniche est de notre sentiment propre; la coupe de l'arcade a été ajoutée pour faire voir les profils de la clef en console, de l'entablement et la coupe du fronton, les ornements ne sont rendus qu'en masse; le dessin de face donne tous les ornements dont cet ordre est susceptible; le côté opposé fait voir l'épure nécessaire à la construction plus ou moins avancée. En isolant la colonne, nous avons voulu éviter la pénétration des impostes sur le devant de la colonne, comme cela a lieu dans les œuvres de Palladio, où les colonnes sont toujours engagées d'un tiers, l'imposte ayant une saillie de quinze parties ; cette saillie couvre donc le fût de la colonne de cinq parties sur le devant.

PLANCHES VII A IX.

Entablement corinthien.

L'entablement, comme on sait, est cette partie essentielle de tout monument d'architecture, qui sert à le terminer, et qui en forme le couronnement ; c'est aussi le complément d'un ordre, et il com-

prend à lui seul les trois parties dites architrave, frise et corniche. Chacune de ces trois parties a été traitée en particulier dans le livre Ier, pl. 2.

Originairement, l'ordre corinthien n'eut point d'autre entablement que celui de l'ordre ionique, tel qu'on le voit pl. II, fig. 3 et 5, et pl. XV, au monument choragique de Lysicrate. Plus tard, on lui en composa un qui présentait un mélange de ceux de l'ordre dorique et de l'ordre ionique (voyez pl. 61 et 68) du temple d'Auguste et de ses successeurs ; cet entablement eut une disposition particulière et des dimensions déterminées qui le distinguèrent des autres ordres. On s'attacha à lui donner plus de richesse, afin de le mettre en parfait accord avec son chapiteau, qui était, après celui de l'ordre composite, le plus riche de tous ; alors ses membres furent surchargés d'ornements, et à force d'avoir voulu l'enrichir, on le priva de ce caractère grandiose qui distingue ses plus beaux et ses plus anciens monuments. Pour faire apprécier les modifications qu'il a subies, nous donnons sur les pl. VII, VIII et IX, trois exemples choisis à trois époques mémorables de l'art romain. L'un est tiré du *Panthéon de Rome*, réputé le chef-d'œuvre par excellence de l'architecture romaine au temps d'Auguste, soixante ans avant J.C. ; le second, du fragment connu sous le nom de *Frontispice de Néron à Rome*, autre magnifique exemple, bâti trois siècles plus tard ; le troisième est pris du temple du Soleil, à Balbec, l'un des plus gigantesques et des plus riches que le roi des peuples ait élevé hors de sa patrie à l'époque de sa toute-puissance en Asie.

La fig. 1, pl. VII, est l'interprétation due à Vignole, de l'entablement du Panthéon de Rome ; nous disons l'interprétation, car Vignole n'a jamais dessiné un monument antique sans rectifier, à son dire, les imperfections qu'il y trouvait, ou sans lui faire subir dans quelques parties des modifications plus ou moins importantes. Ici, il s'est appliqué à augmenter la richesse de son modèle en ornant ses moulures, même celles courbes et rondes, en décorant la frise et en ajoutant des denticules. Il a aussi modifié l'importance de certaines moulures, et ajouté un petit talon au-dessus du larmier et des listels au-dessous des baguettes. En résumant ainsi ses originaux, Vignole était dominé par le goût de son siècle et par son sentiment propre. On ne peut disconvenir que l'entablement corinthien, tel qu'il a été arrangé par cet auteur est fort beau, bien en harmonie avec le caractère de richesse qui doit distinguer l'ordre. Tout en adoptant certaines moulures, certains ornements, un peu différents de ceux exécutés à Rome, son entablement ne cesse pas d'être romain, tandis que celui de l'arc d'Adrien à Athènes, fig. 1, pl. XV [1], présente un tel mélange de style, qu'on ne peut le prendre ni pour du romain, ni pour du grec pur ; si l'on compare l'entablement de cet arc avec celui du petit monument de Lysicrate, pl. XV, fig. 7, on conviendra de la justesse de notre observation.

Comme on l'a vu, le caractère de l'ordre corinthien romain est une extrême recherche dans l'ornementation, c'est en quoi il diffère essentiellement de l'ordre corinthien grec. Cela n'empêche pas qu'il n'ait été souvent dépouillé de ses richesses sans que son caractère en ait été sensiblement changé, parce que l'élégance et la richesse qui le distinguent sont moins le résultat de la profusion des sculptures réparties sur ses différents membres, que le résultat de la proportion et de la disposition de ces mêmes membres. Nous pourrions citer de beaux exemples où sa base est belle sans autres ornements que ses profils (voyez pl. VII, fig. 3) [2], où sa colonne est sans cannelures sans cesser d'être riche (voyez aussi pl. II, fig. 7, l'ensemble de l'ordre du portique du Panthéon, au temple d'Antonin et Faustine, pl. I.) Enfin, si on s'en rapporte au témoignage de Jean d'Antioche, ce temple daterait du règne d'Antonin le Pieux, c'est-à-dire de l'an 138 de l'ère chrétienne. Nous avons déjà eu occasion d'en faire la remarque en présence de monuments romains construits en Grèce et ailleurs, jamais les conquérants du monde

[1] Les antiquaires ne sont pas d'accord sur le nom à donner à cet arc ; les uns veulent qu'il ait été élevé en l'honneur de Thésée, d'autres d'Égée. (Voyez Stuart, Ant. d'Athènes, tome III, p. 59.)

[2] Et les deux figures bien différentes, pl. X et XII, comparées à la base pl. 115.

n'ont déployé plus de luxe, plus de magnificence, que chez les peuples soumis à leur domination ; mais rien n'égale en importance les temples du Soleil à Baalbeck et à Palmyre, qu'on peut regarder comme les derniers termes de grandeur et de somptuosité auxquels il soit permis d'aspirer. On y voit la simplicité du style grec, la grandiosité et la richesse du style romain réunies, s'allier au pompeux du style asiatique, pour éblouir l'imagination par des créations pleines de charme et de magnificence. Non seulement les monuments de Baalbeck et ceux de Palmyre, d'un âge moins antique, mais d'un caractère analogue, étonnent par la grandeur de leurs plans, par la hardiesse de leur conception, par le gigantesque de leurs proportions, mais sous le rapport de la perfection de l'exécution matérielle et artistique, ils annoncent une science profonde des procédés de l'art de bâtir, et un goût admirable dans la sculpture monumentale. Pourquoi faut-il que ces restes antiques soient entachés de bizarreries sans nombre, de contre-sens architectoniques les plus déplorables ! Mais ce n'est point ici le lieu de signaler les aberrations d'artistes qui, ayant épuisé toutes les combinaisons que nous offrent la nature et la raison, et voulant créer du nouveau à tout prix, ont donné un libre cours à leur imagination, et enfanté ces aimables monstres qui semblent avoir donné naissance à leur tour à ces œuvres déréglées des architectes Borromini, Guarrino, Guarini et autres du dix-septième siècle.

Par la publication de l'entablement du temple du Soleil à Baalbeck, nous avons voulu donner un exemple de plus de la combinaison et de l'ornementation de cette partie de l'ordre corinthien romain. Sa frise, par ses divisions avec ses consoles et ses guirlandes soutenues par des têtes d'animaux, offre un mélange de l'ordre dorique et ionique. On a pratiqué dans le quart de rond de la corniche des gouttières ornées de muffles et de fleurs en relief. (Le chapiteau étant pur corinthien, nous nous sommes abstenus de le graver.)

Un autre entablement, plus riche peut-être, est donné dans le même ouvrage de Cassas. Là ce sont des statues au lieu de consoles qui décorent la frise. Si cette restauration nous eût paru suffisamment appuyée de documents authentiques pour être considérée comme une expression de la vérité, nous l'eussions publiée. Villapend donne un entablement corinthien pour le temple de Salomon, dont la frise est ornée comme celle de l'ordre dorique : ces mélanges d'ordres peuvent avoir des applications heureuses, mais il n'appartient qu'au génie de savoir faire naître les occasions ; toutefois l'artiste le plus habile doit, en pareille circonstance, se méfier de lui-même. Le modillon placé sous l'angle saillant du larmier pl. x, a quelque chose d'original : on ne le rencontre pas autre part dans les monuments romains. A la Tour des Vents à Athènes, la seconde corniche intérieure, pl. 113, fig. 6, porte sous son larmier des modillons accouplés et des denticules au-dessus (contre l'usage qui est de les placer en dessous), mais elles sont séparées par un larmier à deux faces couronné d'un talon.

Chapiteaux corinthiens.—Au livre Ier et au livre VI, nous avons parlé des chapiteaux ornés, on trouvera là leur historique, et plus particulièrement au livre VI, où il est traité du chapiteau composite, celui de tous qui a le plus d'analogie avec le corinthien qui nous occupe.

Si, comme on doit le croire, le modèle du chapiteau primitif a été donné par ces troncs d'arbres garnis encore de quelques rameaux touffus, qui, comprimés par le poids dont on les chargeait, se sont courbés et repliés sous diverses formes que l'art a ensuite embellies, le chapiteau corinthien est certes comme l'ionique, un dérivé de ce type original. Mais si, admettant que les anciens ont eu la pensée de donner à la colonne des proportions en rapport avec la figure humaine, et d'arriver par ce moyen à varier le caractère de leur architecture, comme varie, dans la nature, la figure humaine selon son sexe et son âge, on comprendra que l'ordre corinthien, devant être le plus élégant et le plus riche des ordres, il fallait lui donner les proportions sveltes et élancées de la jeune vierge, et orner son chapiteau, autrement dit la tête, des plus beaux atours. Une colonne n'est entière, à bien dire, qu'autant qu'elle a chapiteau et base. Sans son chapiteau, elle est tronquée ; on ne peut juger de sa proportion , puisque la

forme et la hauteur du chapiteau, variables comme on sait, la classent dans un ordre ou dans un autre, et que, sans sa base, on peut croire son fût en partie enterré.

Nous avons donné pl. II, fig. 1 à 7, et pl. 120, plus en détail encore, le chapiteau *Campane*, imitant la cloche renversée, lequel passe pour être le corinthien grec perfectionné. Dans les planches qui vont suivre, nous donnerons les principaux types, ou pour mieux dire, les variétés les plus remarquables du chapiteau corinthien romain, qui est, de tous les chapiteaux, celui qui laisse le plus de latitude au génie de l'artiste, et se prête le mieux à prendre le caractère commandé par la destination de l'édifice auquel on l'emploie. Les feuilles d'acanthe, de chardon, de persil, et autres plantes à feuilles larges et profondément découpées, ont tour à tour et suivant les localités, été employées à la décoration du chapiteau corinthien, et les sculpteurs ont eu l'attention de choisir parmi les espèces sauvages ou cultivées de ces plantes, celles qui se prêtaient avec le plus d'avantage au but de l'art qu'ils avaient en vue. En les mariant avec des ornements de fantaisie, en épurant et en régularisant leurs formes, ils ont produit ces chefs-d'œuvre de goût, de finesse et de fermeté d'exécution et de composition qui n'ont point été dépassés, disons atteints, depuis la renaissance des arts. La hauteur du chapiteau est ordinairement égale au diamètre inférieur de la colonne, non compris l'abaque ou tailloir auquel on donne la septième partie de la hauteur de la cloche. Cette cloche se divise en trois parties ; les deux inférieures sont entourées de huit feuilles disposées circulairement ; la supérieure est également ornée de huit feuilles, mais plus larges et plus développées, d'où sortent des tiges, dont les plus grandes vont s'enrouler aux angles de l'abaque, et deux plus petites se terminent en volute sur le milieu de la cloche, et s'ajustent avec le fleuron de l'abaque. L'abaque du chapiteau corinthien diffère essentiellement de l'abaque des chapiteaux dorique et ionique. Dans les ordres que nous appellerons graves, ce couronnement de chapiteau est carré comme une dalle, dans l'ordre imaginé pour répondre à l'élégant et au gracieux, il est échancré sur les faces, et tantôt ses angles sont arrondis, tantôt ils se terminent en pointe.

Les chapiteaux corinthiens les plus élégants sont ceux du monument de Lysicrate à Athènes, pl. XVI, et du temple de Vesta, à Rome, surtout si on les compare avec ceux de la pl. XIII du temple d'Apollon Didyme, et pl. X du temple de Vesta, à Tivoli. En mettant en parallèle un chapiteau grec et un chapiteau romain du plus beau type, nous avons pensé établir comme certain que ces deux peuples n'ont suivi aucune règle dans l'ordonnance et dans l'ornementation de leur chapiteau corinthien ; les exemples qui suivent démontreront suffisamment cette autre vérité, que chaque architecte a donné à ce chapiteau le caractère qu'il a pensé devoir le mieux lui convenir.

La comparaison des beaux chapiteaux antiques entre eux, fait connaître les variétés suivantes dans leur composition. Les uns ont trois rangs de feuilles l'une au-dessus de l'autre ; d'autres n'ont qu'un seul rang ; d'autres en ont deux comme au tombeau de Mylassa ; d'autres n'ont pas de volutes, ou elles ne sont pas régulières. C'est vers l'époque du beau temps de Rome que ce chapiteau se modifia et prit enfin ce caractère de régularité qui permit à Vitruve d'en fixer les proportions, proportions dont les restes des temples de Jupiter tonnant et de Jupiter Stator, du Panthéon de Rome, du Frontispice de Néron, d'Octavei, etc., constatent la suprême beauté. Disons quelques mots sur chacun de ces chapiteaux en particulier.

PLANCHE X.

Chapiteau du temple de Jupiter Stator et du temple de Vesta à Tivoli.

Nous regardons ce dernier chapiteau orné, comme étant du plus ancien style romain, alors qu'il n'avait point encore acquis toute sa délicatesse et sa légèreté. L'acanthe dont il est décoré a ses feuilles larges et

amples, leurs nervures sont toutes articulées ; les extrémités des feuilles se reployant en dehors, forment des masses arrondies qui donnent à ce chapiteau un caractère particulier, qui ne se rencontre plus qu'à la basilique de Pompéi ; les tiges arrondies qui forment la volute du milieu, paraissent copiées sur la nature dont elles ont l'aimable laissé-aller, leur enroulement n'a pas cette rigoureuse symétrie qu'offrent les autres modèles, les fleurons qui sortent du chapiteau sans toucher à l'abaque ne sont pas identiquement semblables, comme on peut le voir fig. 5 et 6, où nous donnons leurs variantes. La fig. 7 présente en coupe l'une des feuilles, et la fig. 8 le profil d'une des grandes volutes (ces dernières figures sont à une échelle différente du chapiteau), le fût de la colonne est cannelé, ces cannelures se terminent carrément par le haut et à une distance remarquable de l'astragale. La base n'est pas moins originale ; ses cannelures s'aplatissent dans l'apophyge ou escape, et forment un plan incliné (voir l'ensemble de l'ordre, pl. 9, liv. I) le plan des cannelures du bas est fig. 3, et celui du haut fig. 4.

Ce ne fut que sous l'empire, au moment où Rome, par ses armes, subjuguait tour à tour les nations puissantes et s'enrichissait de leurs dépouilles, que l'architecture prit ce caractère de grandeur, de somptuosité, de recherche et de luxe d'ornementation qu'aucune nation n'a surpassé depuis. C'est alors que le chapiteau corinthien reçut par la main des Grecs captifs ou refugiés à Rome, auteurs des merveilles qui s'y créèrent, la forme déterminée qu'il a encore aujourd'hui, forme dont les colonnes restées debout, du temple de Jupiter Stator, nous offrent le type le plus parfait, quoique non encore épuré comme il l'est au chapiteau de la colonne ou du pilastre du portique du Panthéon (pl. XI). A ce dernier on remarque un ajustement de feuilles qui mérite de fixer l'attention, et pour lequel nous renvoyons à l'article des feuilles, pl. 26. Comme l'on sait, les feuilles ne se trouvent pas groupées dans la nature comme elles le sont dans les ornements des chapiteaux. Toujours attachée à la plante par une queue légère, cette queue serait trop maigre en sculpture, alors l'art réunit ces feuilles pour en former des groupes comme au chapiteau du temple de Jupiter Stator, le plus riche, le plus beau qui se soit jamais vu, car il est un chef-d'œuvre parfait d'ornementation, de goût et d'exécution. Là les volutes ne sont pas formées de tiges lisses et cylindriques, comme à l'exemple précédent ; on y voit l'emploi des tiges comprimées à arêtes tranchantes ou à formes carrées, parfois cannelées et sillonnées, auxquelles on ajoute des feuillages, soit au-dessus, soit autour, comme on le voit aux deux chapiteaux variés de ce temple figurés pl. X et XIX.

PLANCHE XI.

Le chapiteau du Panthéon de Rome appartient, comme on l'a vu, à la plus belle époque de l'architecture romaine. Si on le compare avec ceux des frontispices de Néron, de Vesta, également à Rome, et surtout à celui du monument de Lysicrate à Athènes, qui date également du beau temps de l'art en Grèce, on conviendra qu'il peut soutenir le parallèle, tant sous le rapport de l'ajustement des volutes et des caulicoles qui les portent, que sous celui des feuilles et de la manière dont elles se groupent autour du vase ; ces feuilles sont refendues pour produire plus d'éclat, et, par un jeu plus varié de clair et d'ombre, acquérir un effet plus puissant que celles adhérentes au vase du chapiteau grec. On comprend donc la prédilection que Vignole a eue pour le chapiteau du Panthéon, et pourquoi il l'a pris pour type, en le modifiant toutefois comme on l'a vu pl. III de son ordre corinthien.

PLANCHE XII.

Chapiteaux des temples de Vesta, d'Antonin et de Faustine.

Le chapiteau du temple de Vesta à Rome, comme celui du temple de Vesta à Tivoli, avec lequel il a de la ressemblance, rentre dans les chapiteaux classiques, mais son tailloir a ses faces terminées en

pointes, contrairement à l'usage ordinaire qui veut qu'elles soient arrondies. Cependant cette particularité se retrouve au portique corinthien d'Athènes et au temple ruiné d'Apollon didyme près de Milet. Les fleurons placés au milieu sont plus grands que de coutume, ils descendent un peu sur le vase du chapiteau et sont variés de dessins (voir fig. 1 et 2). Les volutes ont aussi une dimension plus grande. Les feuilles d'acanthe sont découpées par trois crans, tandis qu'aux autres chapiteaux elles sont le plus souvent de cinq, et parfois de quatre (voir pl. 98 et 100). La feuille qui réunit les caulicoles, les petites volutes et le fleuron offre un beau modèle d'ornementation.

Le chapiteau pilastre du temple d'Antonin et Faustine a un caractère particulier, quoique composé des mêmes éléments que celui de la colonne ; il paraît moins gracieux; cela tient à ce que le pilastre conserve la même proportion de haut en bas, tandis que la colonne diminue de huit parties, ayant soixante parties en bas et seulement cinquante-deux en haut. Ce chapiteau, quoique d'une grande et belle facture, est loin d'avoir la richesse d'ornementation de celui du Frontispice de Néron, pl. 93. La fig. 3 donne la coupe du pilastre, et fait voir les cannelures et le dessous de l'astragale ainsi que des feuilles et du tailloir. La fig. 4 donne une coupe horizontale suivant *cd* de l'élévation et du chapiteau.

PLANCHE XIII A XVI.

Détails d'architecture et d'ornements extraits de monuments grecs.

C'est en Grèce qu'il faut d'abord aller chercher les modèles du beau en architecture. Dans tous les arts du dessin et de l'imagination, le peuple hellène a été l'instituteur des autres peuples, qui n'arrivèrent à créer à leur tour des œuvres sublimes qu'en marchant sur ses traces, en imitant ou amplifiant ses ouvrages. Lorsque nous examinerons en particulier, pl. XVII et XVIII, les détails de l'architecture romaine, on verra combien le dominateur des nations est redevable aux Grecs dans ce qui touche au goût, et combien aussi l'art grec, sous l'influence du génie romain, perdit de sa majesté, de sa simplicité première, et s'affranchit peu à peu des grands principes qui avaient présidé à la création de leurs chefs-d'œuvre nationaux.

Les chapiteaux de la pl. XIII sont des créations grecques, exécutées dans le pays par des artistes indigènes; elles n'ont rien perdu de leur caractère national et de leur mérite d'exécution. Le premier est le chapiteau d'une colonne intérieure du temple d'Apollon Didyme à Milet. Il peut donner une idée du type primitif des chapiteaux ornés, alors qu'ils étaient indéterminés dans leur caractère, et appartenaient aussi bien à l'ordre corinthien qu'à l'ordre ionique. Celui-ci, par ses deux rangées de feuilles seulement et ses deux grandes volutes sous les coins de l'abaque, séparées par deux petites volutes beaucoup moins élevées qu'il est d'ordinaire, et surmontées d'une palmette saillante sur le tailloir, a un cachet particulier qui mérite d'être étudié. On voit qu'alors les ornements puisés dans la nature n'avaient pas encore subi, sous la main du sculpteur, ces modifications qui devaient régulariser plus tard la découpure des feuilles et la formation des volutes, pour arriver à une plus exacte symétrie et à une plus grande rectitude de formes. Ici c'est une tige, un rameau, qui, se terminant en vrille, forme la volute et non une espèce de lanière ou bandelette flexible comme aux autres exemples que nous avons donnés précédemment.

Les grandes volutes, fig. 2, 3, ont déjà une tendance vers la régularité mathématique, mais leur forme n'est pas encore épurée comme l'est celle du chapiteau du monument choragique de Lysicrate, pl. XVI. La fig. 2 nous offre un exemple de cette aimable variété que les Grecs savaient donner à un même objet sans lui ôter son caractère propre. Ici la feuille d'acanthe a été remplacée par la feuille d'un chardon d'espèce particulière, qui, par sa nature, prête à des effets larges et soutenus. En procédant comme

les anciens, qui allaient puiser dans l'intarissable nature les motifs de leur ornementation, nos jeunes artistes peuvent espérer des succès non moins étonnants, non moins durables que les leurs. Le calice de la plus petite fleur ne peut-elle pas suggérer la plus belle forme de vase ou de chapiteau. Les feuilles, les tiges des mille plantes que le vulgaire dédaigne ne présentent-elles pas, à celui qui sait les voir, de charmants motifs, qui, pour devenir sublimes, n'attendent que la main d'un artiste intelligent, nourri de saines études, profondément versé dans la théorie et la pratique de la sculpture ornementale, et sachant appliquer à propos les combinaisons de son génie, c'est-à-dire modifier ses conceptions selon le lieu, la proportion, la distance et le point de vue d'où elles doivent être envisagées. Ainsi, dans le chapiteau fig. 2 qui nous occupe, les feuilles de chardon sont limbées, ce qui n'a pas lieu dans les autres exemples (on les voit en grand, fig. 3). Ces quatre feuilles du second rang ont les nervures et caulicoles attachées sur la côte du milieu ; celles du premier rang ont leurs nervures disposées en patte d'oie ou éventail. Les tiges cannelées forment des feuilles découpées en crête de coq (voyez fig. 3). Les petites volutes qui portent la palmette sont composées de tiges doubles et cylindriques qui se roulent en dessus et en dessous, de manière à former un arabesque agréable. Dans ce chapiteau comme dans celui du temple d'Apollon Didyme, cette palmette ne dépasse pas le tailloir.

La fig. 1 donne le développement des oves et du profil supérieur de l'abaque. Toutes ces formes peuvent avoir d'heureuses applications, principalement pour les pilastres.

PLANCHE XIV.

Détails de l'ordre corinthien du stoa ou portique. (On en voit l'ensemble, pl. I, liv. I).

La fig. 1 donne l'élévation de l'entablement, lequel a beaucoup de rapport avec celui du frontispice de Néron à Rome, donné pl. VIII. Toutefois ses moulures sont sans ornements, sauf le dessous du larmier qui est décoré de rosaces.

La fig. 2 donne le plan du larmier et des modillons qui le soutiennent. La réunion de l'architrave et de la frise mérite d'être remarquée, ainsi que le peu de hauteur donnée à celle-ci en raison de la nudité ou absence de tout ornement. L'architrave n'a que deux faces ; la forme des moulures est entièrement dans le style grec.

Les fig. 3 et 3 *bis* donnent l'élévation et la coupe verticale du chapiteau de l'ordre de ce même portique. Son abaque, à angles aigus, a de l'analogie avec celui du temple de Vesta à Rome. Il a un petit filet immédiatement au-dessus de l'astragale de la colonne ; ses feuilles sont au nombre de huit ; elles sont courtes et lisses, et celles du second rang semblent sortir de derrière celle du premier rang. Le fleuron qui orne le tailloir est porté par une tige qui sort de dessous la grande feuille du milieu, comme au chapiteau de la planche suivante.

Fig. 4. Partie du plan du chapiteau, vu en dessous ; *a*, coupe du fût de la colonne, pour faire voir les cannelures, l'astragale et la saillie des feuilles ; *b*, coupe du chapiteau, rendant compte du relief des feuilles autour de la cloche ; *c*, côté de l'un des angles du tailloir avec son fleuron. Fig. 5. Base de l'une des colonnes cannelées ; on remarquera que la plinthe de la base est en saillie sur le dé du piédestal, fig. 6, lequel a peu de hauteur. Le prolongement du piédestal, formant stylobate, se profile contre une partie lisse (voir livre I, pl. 1).

PLANCHE XV.

Les objets réunis sur cette planche, quoique tirés, comme ceux des deux planches précédentes, de l'architecture grecque, ne sont pas pour cela de caractère grec pur, ainsi que nous le ferons remarquer. Ce sont, sous les n°s 1 à 5, l'arc de triomphe dit de Thésée ou d'Adrien à Athènes, sous les n°s 6 à 8,

le petit monument de Lysicrate, également à Athènes, sous les nos 9 à 11, une petite stèle ou tombeau circulaire.

L'arc connu sous le nom de Thésée et d'Adrien, parce qu'il séparait la ville de Thésée de la ville d'Adrien, ainsi que le témoignent les inscriptions qu'on y lit, a été considéré par Stuart et Revett comme pouvant être celui d'Égée, rebâti religieusement par Adrien sur le terrain même où se trouvait le monument révéré depuis tant de siècles. On peut voir à cet égard la topographie des lieux, et les savantes recherches de l'auteur cité, recherches au moyen desquelles il prétend prouver l'authenticité du fait qu'il avance. Ce n'est point à nous à décider si cet arc est véritablement une imitation de l'arc qui l'a précédé. Pour en douter, il suffit d'être convaincu, comme nous le sommes, que ces espèces d'arcs ou monuments somptueux sont d'origine romaine, et qu'aucun de ceux élevés sur le sol hellénique ne l'ont été par les Grecs libres. Au temps de leur prospérité, les Grecs érigeaient un trophée sur le champ de bataille. Ils éternisaient leur reconnaissance envers un grand citoyen, par une statue, une colonne, une inscription sur une simple pierre, et non par un arc de triomphe. Ils étaient même dans l'usage de faire entrer les vainqueurs aux jeux olympiques dans leur ville natale, non par les portes ordinaires qui n'étaient pas dignes de les recevoir, mais par une brèche faite à ses murailles. L'arc d'Adrien à Athènes ne nous paraît donc pas, malgré les avis contraires, être davantage de style grec proprement dit, que l'arc de Trajan dans la même ville, avec lequel il a une grande analogie de caractère et même de composition. Sous le rapport de sa construction, l'arc d'Adrien est remarquable, il est formé de blocs de marbre liés entre eux par des crampons de métal et sans le secours ni de ciment ni de mortier. Les fig. 1, 2, 3, malgré la petitesse de leur échelle, donnent une idée nette de la disposition des deux plans de ce monument triomphal, on voit qu'il présente deux ordres corinthiens superposés l'un à l'autre, que les massifs du plan n'ont pas la même valeur à droite et à gauche de l'arc principal ; qu'au-dessus du grand arc, une ordonnance de trois ouvertures à jour, dont celle du milieu est couronnée par un fronton semble attendre des statues, enfin qu'en avant des pieds-droits et entre les pilastres d'angle qui soutiennent l'entablement inférieur et ceux qui supportent la retombée de l'arc, sont de chaque côté une colonne isolée reposant sur un piédestal, dont la fonction est de soutenir les angles de l'ordre supérieur. Le plan fig. 3, pris au-dessus du premier entablement, fait voir qu'au centre ces deux piliers milieu flanqués de pilastres divisant cette ordonnance est encastré un pilastre répondant à celui placé entre les deux colonnes décorant le flanc de cette partie haute de l'édifice. Tout cet arrangement a de la singularité, il ne se retrouve plus dans les autres monuments. Peut-être pourrait-on considérer la partie superposée comme le simulacre d'un temple ou d'un monument révéré, même du prétendu arc primitif. Ce qui nous suggère cette idée, c'est la ressemblance des deux entablements, qui n'ont d'autre richesse que la beauté de leurs profils lisses et dépourvus de ces ornements parasites dont les Romains, qui l'ont construit ou ordonné, surchargeaient alors leur architecture.

L'ouverture de l'arc est peu élevé ; elle a pour hauteur une fois un tiers de sa largeur ; son archivolte repose sur des chapiteaux de pilastres qui, intérieurement, ont l'épaisseur de la voûte ; les joints de refends, dont le mur est enrichi, se prolongent jusqu'à la hauteur des chapiteaux du grand ordre, construction vicieuse dans un monument en pierre ; les joints supérieurs, étant aigus, ne peuvent résister à la pression verticale.

La fig. 4 donne le développement de l'entablement inférieur ; il ne diffère du supérieur que dans sa hauteur ; les moulures sont les mêmes ; l'architrave n'a que deux faces ; la frise, peu élevée, n'a d'autre ornement que l'inscription ou dédicace du monument ; pour tout ornement la corniche a son larmier inférieur découpé en denticules. Le chapiteau a cette simplicité, cette naïveté première, que n'ont pas les chapiteaux de facture purement romaine. La base de la colonne fig. 5 est dans ce même système.

Monument de Lysicrate à Athènes. — Les fig. 6, 7, qui donnent le plan et l'élévation sur une petite échelle de ce monument original, construit à Athènes du temps d'Alexandre le Grand, ne sont là que pour donner une idée de son ensemble. Pl. 1 et 88, nous avons donné en grand l'ordre de ce monument, comme un modèle d'élégance, de simplicité et de grâce. Sous le n° 8 nous développons son entablement. La planche suivante contient des détails de la base et du chapiteau de l'ordre; ainsi chacun pourra, comme nous, apprécier combien cette production architecturale mérite la renommée dont elle jouit, et reconnaître qu'effectivement elle peut entrer en parallèle, malgré sa petite proportion, avec les plus magnifiques créations du siècle de Périclès, avec lesquelles elle rivalise, autant sous le rapport de la beauté du motif que sous celui de la perfection des détails et de leur exécution. Les bas-reliefs de la frise qui représentent l'histoire de Bacchus et des pirates tirrhéniens sont des chefs-d'œuvre accomplis.

Fig. 9 à 11. — Élévation et plan d'un tombeau ou stèle circulaire trouvé à Délos. Ce petit monument, quoique incomplet, est un nouveau témoignage à l'appui de notre opinion, que la forme cylindrique ornée de colonnes engagées, était affectée aux tombeaux. On doit regretter ne pas pouvoir connaître comment était le couronnement de la fig. 10. L'ornementation des chapiteaux tient du corinthien composé, ses volutes se recourbent en dessus contre l'usage et forment le tailloir du chapiteau.

PLANCHE XVI.

Détails du monument de Lysicrate. (Voyez l'ensemble pl. précédente et l'ordre en grand, pl. 88).

La fig. 1 donne le dessin de la base dont la forme attique s'ajuste avec le socle d'une manière particulière; la plinthe du soubassement permet une saillie qui ne serait pas tolérable dans d'autres circonstances, mais ici l'empâtement évasé par le bas s'accorde parfaitement avec l'ensemble du monument.

La fig. 2 donne le plan de la colonne, afin de faire voir comment ont été opérés, et l'intersection des cannelures avec le cavet de la base, et son engagement dans la cloison en dalles de marbre qui remplit l'intervalle d'une colonne à l'autre. (Voir fig. 6, pl. 88).

Les fig. 3 à 6 donnent l'étude du chapiteau qui, sous plusieurs rapports s'écarte du chapiteau corinthien; sa hauteur dépasse la proportion usitée; elle a un diamètre et demi du pied de la colonne, ce qui lui donne le caractère svelte et élégant qui le distingue, caractère auquel contribue encore l'union des feuilles du fût de la colonne avec l'astragale [1] qui manque aujourd'hui, et qu'on peut supposer avoir été de bronze ou de pierres précieuses taillées, figurant, soit des perles, soit une corde, ornement fort convenable pour relier les feuilles dont se compose le chapiteau. Celui-ci présente une première rangée de feuilles unies et peu élevées, ensuite viennent les grandes feuilles d'acanthe dentelées, entre lesquelles on voit sortir des roses; au-dessus s'élève une grande tige prenant naissance derrière le premier rang de feuilles lisses; cette tige se divise en trois rameaux formant volutes, grandes et petites, autour du vase du chapiteau; l'une de ces volutes monte jusqu'au-dessous de l'abaque pour s'unir à un culot d'où sort une palmette qui décore le tailloir. Une tige, garnie de fleurs, remplit l'intervalle des volutes. Les cannelures, qui se terminent en haut par des feuilles d'eau

[1] La lettre *a*, fig. 3, indique comment nous supposons qu'il a pu être. On peut adapter un autre profil comme *b*, fig. 6 ou le simulacre d'une corde, ou une moulure taillée en godrons. Les lettres *c*, *d*, fig. 4 et 5, indiquent l'affouillement ou petit canal resté vide par l'absence de l'astragale; sa forme fait présumer qu'il a dû être occupé par un anneau en bronze, telle était l'opinion de Stuart. (Voir le chapiteau du Frontispice du livre VI, auquel les remarques ci-dessus sont applicables).

semblables à celles de la naissance du chapiteau, concourent à faire paraître ce chapiteau svelte et gracieux ; l'astragale semble ici n'avoir d'autre objet que d'unir le chapiteau au fût, lorsque ordinairement cette moulure trace la ligne de démarcation entre la colonne et le chapiteau.

PLANCHES XVII ET XVIII.

Porte du Panthéon à Rome.

Il ne sera point fait ici d'article particulier sur les portes en général, ayant déjà traité cette partie pl. 17 et 18, au livre I, et aux ordres toscan, dorique et ionique.

La planche XVIII offre à la fois la décoration du péristyle du Panthéon de Rome et sa coupe sur le milieu, afin d'en montrer la porte à découvert et de permettre de juger de l'aspect de cette porte au milieu de l'encadrement, qui la fait valoir comme composition architecturale et comme fermeture de baie. Les détails donnés sur la planche suivante aideront à faire comprendre jusqu'à ses moindres parties.

Cette porte est un exemple précieux pour l'histoire de l'architecture, bien qu'elle soit en dehors des règles prescrites par Vitruve pour les portes de temples, portes qu'il nomme dorique, ionique et attique, selon les différences qu'elles ont entre elles, par les rapports de leurs proportions et le caractère de leur décoration. Selon cet auteur, les anciens donnaient à la porte de la *cella* des temples une forme qui dérogeait au parallélogramme régulier des autres portes, en ce qu'elles étaient plus larges en bas qu'en haut, quand elles n'atteignaient pas la hauteur de cinq mètres. La porte du Panthéon de Rome n'est pas dans ce système; ses montants, en marbre, sont à plomb, et sa hauteur est le double de sa largeur. Sa frise est bombée sur la façade, et profilée d'aplomb sur les profils; le dessus de la corniche est de niveau avec la naissance des chapiteaux du grand ordre, conformément aux règles de Vitruve ; la grande simplicité de cette ouverture est admirable ; elle est ornée d'un chambranle, au-dessus est une frise et une belle corniche, dont nous donnons le dessin en grand sur la planche suivante. On remarquera l'absence des consoles admises ordinairement dans les portes de l'ordre corinthien, comme on le voit pl. 76 et 107.

La fermeture de la porte est-elle antique ? Cette question, longuement discutée, n'a point encore été résolue ni même éclaircie. Quoi qu'il en soit, il paraît certain que les panneaux des portes primitives étaient en bronze enrichis de bas-relief, et non en bois, ornés de clous et ornements en bronze, comme sont celles d'aujourd'hui [1]. Les portes elles-mêmes ont leurs vantaux de deux pièces, elles sont flanquées, de chaque côté, d'un pilastre cannelé en bronze, d'ordre dorique, supportant la corniche ar-

[1] Voici les judicieuses observations de M. Donaldson à ce sujet : « Si ces différentes parties sont dans leur état originel, y aurait-il « eu une porte à battants en bois? Les profils des moulures des panneaux des portes et de ceux de la corniche, les chapiteaux et les « bases des pilastres cannelés sont-ils dans le caractère des autres monuments anciens? La couronne et le cavet de la corniche n'in- « diquent-ils point une période de l'art moins éloignée? Est-ce qu'ils s'accordent avec les profils des encadrements de bronze « eux-mêmes, qui sont dignes d'une origine grecque? Ces questions nous conduisent à conclure que les restaurateurs du Panthéon, « guidés par quelques exemples d'une époque assez rapprochée d'eux, ont adapté ici les portes et les panneaux latéraux de quelque « monument ancien, et qu'ils ont complété l'espace vide tel que nous le voyons. »

On remarquera que les faces intérieures des portes sont composées de légères plaques de métal, et que les panneaux intérieurs et extérieurs diffèrent entre eux de saillies, comme cela devait être... Les clous et les rosettes sont certainement un peu bizarres, leur composition est d'un style peu sévère et qui s'harmonise assez mal avec le reste des portes; c'est un motif de plus pour moi de les considérer comme modernes. « La grande saillie de la *cymaise* des petits panneaux, au-dessus de la face du panneau lui- « même, me conduit à penser que dans l'origine il peut y avoir eu un cordon de perles en dedans de cette cymaise, comme à la porte « du temple de Rémus. » Nous l'avons ajouté en ligne ponctuée sur les figures représentées par les coupes suivant EF et CD.

chitravée, qui complète la partie dormante. Au-dessus du petit ordre, règne un panneau à jour en bronze divisé en six compartiments qu'entoure un encadrement en bois. Ce large encadremeut est composé d'une suite de moulures, dont la planche suivante fait connaître les profils et l'ornementation ; ainsi en tout temps l'air extérieur pénètre dans l'intérieur de la rotonde, que les portes soient ouvertes ou fermées.

PLANCHE XVIII.

Détails de la porte du Panthéon de Rome.

Ces détails sont : 1° un des deux panneaux de la porte revêtu de bronze, et dont les coupes suivant AB, CD, EF font voir les profils ; puis 2°, en plus grand, les clous et les rosaces en bronze qui la décorent, et qui par leur caractère rappellent l'époque de la renaissance de l'art en Italie ; 3° enfin, l'entablement de la porte et une partie du chambranle et du panneau du haut avec son encadrement.

La fermeture des portes, indiquée par le dessin des pl. 41, 54, 103 et 118, sont des restaurations faites dans le style antique. La porte pl. 80 est restée ouverte ; sa fermeture devait être comme celle de la pl. 54, en ajoutant une moulure pour encadrer les panneaux.

PLANCHE XIX.

Entablement et chapiteau du temple de Jupiter-Stator.

Cette planche est donnée comme modèle de lavis. Elle offre en même temps un beau motif d'ornement, disposé tout à la fois richement et simplement ; chaque moulure, comme chaque face ornée, s'y trouvent séparés par des parties lisses qui font valoir leurs détails, et avec beaucoup plus d'avantage que dans l'entablement du temple de Jupiter-Tonnant, dont toutes les parties sont surchargées de moulures et de sculptures richement travaillées ; le chapiteau surtout est de la plus grande magnificence. Nous en avons donné le trait pl. 96. Nous nous sommes permis de faire subir quelques modifications aux feuillages qui couvrent la naissance des volutes, et nous pensons qu'on les approuvera comme rentrant davantage dans la pensée première. Les modillons méritaient une étude particulière ; cette étude sera l'objet d'une des planches de complément des ornements lavés. La frise est tout unie, tandis que la face du milieu de l'architrave est ornée de fleurons, d'S et de palmettes. On remarquera dans les profils une grande saillie, qui fait que l'ombre se projette sur les moulures inférieures, mais ce qui fait bien en exécution n'est pas toujours heureux dans les dessins lavés. Nous avons laissé les modillons dans la lumière plutôt que de les avoir teintés, car alors ils auraient fait tache. Si l'on compare entre elles les doucines qui couronnent les corniches dans l'architecture des Grecs, pl. 79, 82, etc., on verra que ces dernières ont une forme telle que l'on ne peut obtenir, en dessin, que cette moulure soit tout à fait dans l'ombre. Voyez les corniches pl. XIV et XV, et principalement celle de l'arc d'Adrien à Athènes, fig. 1, monument qui, construit par les Romains, est bien plus empreint du goût grec dans ce qui tient à l'ornementation, que dans ce qui a rapport à la conception.

FIN.

ORDRE COMPOSITE

OU

CORINTHIEN ROMAIN

SON HISTOIRE SUCCINCTE ET SES MODÈLES PRIS DANS L'ANTIQUITÉ,
AVEC DIVERS EXEMPLES TIRÉS DES AUTEURS MODERNES,

POUR ÊTRE MIS EN PARALLÈLE AVEC L'ORDRE CORINTHEN GREC
ET COMME DEVANT LUI FAIRE SUITE.

MODÈLE DE LAVIS,

ARCHITECTURE POLYCHRÔME,

19 PLANCHES GRAVÉES AVEC TEXTE EXPLICATIF.

Imprimerie de Ducessois, 55, quai des Augustins.

A Monsieur Ogée,

Architecte honoraire du département de la Loire-Inférieure.

Monsieur,

Notre ancienne amitié, les bons et savants conseils, les encouragements dont vous m'avez gratifié dans ma jeunesse, et mes succès dans la carrière de l'architecture, qui sont en partie le fruit de vos enseignements pratiques, me font un devoir de vous donner un témoignage de ma gratitude ; veuillez le voir, je vous prie, dans la présente dédicace de l'un des cahiers de mon ouvrage.

Si ce faible hommage a quelque prix à vos yeux, je m'en réjouirai, et ce sera une preuve que votre amitié m'est restée.

Votre sincère ami,

THIOLLET.

TABLE DES MATIÈRES DU LIVRE VI.

ORDRE COMPOSITE.

Nota. Au texte de la planche IV, il faut ajouter la note suivante : Cet entablement ayant eu un grand succès, nous devons signaler le modifications suivantes apportées dans son exécution, ce sont : 1° la suppression de la doucine *dd*; 2° le profil *bc*; 3° celui *cc*; 4° la fig. 4 en donne un autre exemple dans lequel le larmier est plus convenable que celui de la fig. 2; et 5° à la corniche du Palais-Royal, qui est profilé comme en *bef*.

Nota. — Il faut ajouter à la note 1, page 15 : La saillie du larmier *a* n'étant pas motivée au delà de la console, il doit marquer le retour de la corniche inférieure, indiquée par des points en A, fig. 1; sans cela, le canal qui figure le jet d'eau du dessous, lequel est bien disposé dans la fig. 2, le serait mal dans la fig. 1, si le retour de la corniche n'existait pas. Elle a dû être faite en plâtre ou stuc, et profiler comme la console et le chambranle qui sont également dépouillés de leurs enveloppes.

L'inscription gravée sur cette porte a été le motif de plusieurs discussions de la part des savants antiquaires. Les mots *duomvirs* pour *duomviris*, et *cœraverunt* pour *curaverunt*, leur ont fait assigner des dates fort anciennes, et aucun d'eux n'est arrivé à un résultat concluant; quoi qu'il en soit, on peut toujours classer cette architecture comme étant de l'époque de la république romaine.

Errata. Page 7, ligne 5, au lieu de Versailles, lisez Palais-Royal.
Page 6, 5e ligne en comptant du bas, au lieu de colonne, lisez console.
Page 13, pl. XII, ligne 21, au lieu de billongues, lisez bislongues.

LIVRE VI.

DE L'ORDRE COMPOSITE OU CORINTHIEN ROMAIN.

PLANCHE I.

Frontispice.

En admettant l'ordre composite comme un cinquième des cinq ordres d'architecture, nous n'avons pas la prétention de démontrer son originalité, car il n'y a dans cet ordre ni science ni pensée nouvelle, et, comme nous l'avons dit au livre I, pl. 1, malgré l'autorité de quelques auteurs, tels que Scamozzi, qui lui donne le nom de *Romain*, et Palladio celui *d'ordre latin*, cet ordre n'est pas d'invention romaine. Si ces auteurs avaient pu voir les monuments des Grecs, ils auraient reconnu que ces peuples ont plus fait pour la composition du chapiteau corinthien, que les Romains eux-mêmes, quoique pourtant ils ne lui aient donné qu'un caractère indéterminé, comme il est facile de s'en convaincre par les exemples fig. 3 et 5, pl. 88 et fig. 1 et 5, pl. 7.

L'architecture des Égyptiens peut seule, sous le rapport de l'originalité, entrer en comparaison avec l'architecture grecque, et offrir un ordre d'idées tout à fait exceptionnel, dictinct de celui qui a présidé à la création des trois ordres primitifs ; mais il peut parfois être pris pour modèle. Jamais il ne deviendra classique comme le sont devenus les ordres grecs et même les ordres romains, qui sont une modification des ordres grecs. Les colonnes et les chapiteaux des Égyptiens, malgré leur extrême variété, ne sauraient entrer qu'occasionnellement dans des compositions modernes, leur caractère est trop spécial. Quand nous nous occupons ici de l'ordre composite, ce n'est donc pas comme étant un ordre distinct, ayant un caractère propre, mais pour mettre sous les yeux et faire apprécier les modifications apportées au chapiteau et à l'entablement de l'ordre corinthien, modifications qui ne sauraient passer pour une œuvre originale constituant un type nouveau. On serait dans une grande erreur si l'on pensait avoir créé un cinquième ordre parce que l'on a augmenté ou diminué la hauteur de la colonne, qu'on a ajouté ou retranché quelques moulures ou quelques ornements à un ordre déjà connu ; ces modifications peuvent bien apporter de la variété dans la composition, mais non constituer un ordre nouveau, un type essentiellement original.

L'ordre composite a les mêmes proportions que l'ordre corinthien, le même caractère de chapiteau. Il n'en diffère que par l'absence des petites volutes placées au milieu de chaque face et dans l'intervalle des grandes ; ces dernières sont empruntées au chapiteau ionique, lequel a à sa naissance, comme le chapiteau composite, une rangée d'oves au-dessus.

Pendant longtemps, et particulièrement en France sous le règne de Louis XIV, on a fait de vains efforts pour parvenir à composer un sixième ordre d'architecture ; les innovations plus ou moins heureuses des artistes qui s'en sont occupés n'ont rien amené de neuf, elles ont seulement fait voir que les limites de l'art avaient été atteintes, qu'en dehors des trois ordres primitifs qui répondent aux types primordiaux de toute création, soit divine, soit humaine, le sévère, le gracieux, l'orné, le robuste, le svelte, le délicat, ce

ne sont plus que des modifications participant plus ou moins d'un de ces trois types. — Parmi les artistes qui ont cherché ce sixième ordre, Sébastien Leclerc, dessinateur et graveur habile, mort en 1714, s'est distingué, mais sa composition, empreinte des idées de son siècle, est aujourd'hui oubliée comme celles de ses émules et de ses concurrents. — A cette occasion rappelons cette idée grotesque du peintre Hogarth, mort en 1764, qui, fatigué de la monotonie de l'ornementation des édifices, où la routine reproduisait sans fin les mêmes motifs, montra par un chapiteau composé de chapeaux à trois cornes, et de perruques très-pittoresquement arrangées, qu'il n'est rien que le génie ne puisse s'approprier, et que si les artistes modernes voulaient, comme les anciens, recourir à la nature, interroger nos croyances, nos souvenirs, ils trouveraient une foule de motifs heureux qui donneraient du charme, de l'actualité à leurs ouvrages. Le routinier, il est vrai, préfère ajuster les formes usitées et employées par les anciens, il repousse presque toute innovation, et regarde même comme un abus l'emploi que les modernes ont fait de certaines figures, de certains accessoires [1], quelque beaux qu'ils soient, quelque génie qu'il ait fallu pour les combiner, les assortir, les marier, mais les exemples que nous ont laissés les artistes de la renaissance démontrent d'une manière péremptoire les avantages d'un système plus large.

Vitruve a dit que l'ordre corinthien était le terme de la magnificence, et fait mention de certains ordres qu'on pourrait, selon lui, nommer composites, mais comme il ne leur assigne pas de proportions autres que celles de l'ordre corinthien, on en est à se demander encore s'ils ne prennent pas seulement leur caractère du chapiteau qu'on met sur le fût de la colonne, comme cet auteur semble le dire plus loin. Toutefois, il est positif que Vitruve n'a point connu le type consacré, du composite régulier employé pour la première fois à l'arc de Titus, car cet arc ne fût bâti qu'après la mort de cet auteur ; ainsi, comme nous l'avons déjà dit, c'est Vignole qui le premier a reconnu et déterminé le caractère et les proportions de l'ordre dit composite, lequel ayant été adopté par tous les architectes contemporains, nous porte à lui consacrer un nombre de planches proportionné à son importance et à son mérite ; nos modèles ne sont pas seulement empruntés aux Romains, bien que les arcs de triomphe de Titus, de Septime-Sévère, de Bénévent et des Thermes de Titus, nous aient fourni les plus beaux exemples de l'espèce, nous avons mis à contribution les monuments de l'architecture primitive égyptienne ; de cette architecture à laquelle les Grecs ont fait de si notables emprunts, et où les Romains n'ont pas dédaigné de puiser certaines formes. En rapprochant les chapiteaux égyptiens, pl. 120 et 121, de ceux de la tour des Vents, à Athènes, pl. 113, de la tribune du temple d'Érectée, pl. 112, on verra combien ils ont d'analogie avec celui de l'ordre corinthien dont le composite romain est une modification. Pour enrichir ce parallèle, nous avons donné, fig. 1, pl. 1, le chapiteau de l'une des colonnes intérieures du temple d'Apollon, à Bassae, les cannelures et les feuilles qui le terminent, ont quelque analogie avec celles du monument de Lysicrate, à Athènes ; l'astragale ou cordonnet orné, est une addition que nous avons cru pouvoir nous permettre, comme à la pl. 102. La soif de la nouveauté égara aussi bien les anciens que les modernes ; les Grecs, pour perpétuer le souvenir de leur victoire sur les Perses, sur les Cariens, firent figurer, dans leur architecture, des prisonniers perses, des femmes de *Carie ;* c'est ce que les modernes ont dénommé ordre persique, ordre cariatique ; ils allèrent plus loin, ils employèrent comme soutien, dans leur architecture, des figures de dieux, de héros, de satyres et autres êtres chimériques dont l'extrémité inférieure se terminait en gaîne, en queue de poisson, en tronc d'arbre, etc. ; mais ces figures, quoique ajustées avec des architraves et des corniches, ne forment point pour cela un ordre complet.

Bien que ces diverses combinaisons aient produit de fort belles compositions, elles ont toujours été blâmées par les puristes et regardées comme des licences que l'on ne devait pas imiter ; néanmoins ces égarements de l'imagination ne sont pas totalement à dédaigner, il est des occasions où la raison peut les tolérer ainsi qu'on le verra.

[1] Voir pl. x.

Les figures remplaçant ou les colonnes, ou les pilastres, étaient nommées par les Grecs, cariatides quand elles étaient du sexe féminin et atlantes ou persiques quand elles étaient du sexe masculin, les Romains les confondaient sous la seule dénomination de Télamons ou d'Atlantes.

Comme exemple authentique de figures de femmes employées en architecture à perpétuer la victoire des Grecs sur les Cariens, nous citerons le bas-relief du musée de Naples, dont nous donnons un fragment pl. I. fig 2, et que M. de Clarac, dans son *Musée de sculpture*, décrit comme il suit : « On est d'autant plus certain que ce monument représente des cariatides, que l'inscription qu'il porte, et dont les caractères sont très-beaux, dit qu'il fut sulpté *en mémoire de la victoire remportée sur les Caryates*. Parmi les trois figures que présente ce curieux bas-relief, on voit deux belles caryatides qui supportent un entablement léger ou une simple architrave. Vêtues d'une longue robe, et d'un petit *peplum*, elles ont les bras nus, selon le costume dorique ou laconique. La jeune captive de droite élève le bras gauche, et celle de gauche le bras droit au-dessus de leurs têtes, et toutes deux touchent de la main l'entablement. Cette partie, au reste, ne porte pas de tout son poids sur l'espèce de chapiteau placé sur la tête des caryatides, car à côté d'elles, aux deux extrémités du bas-relief, l'entablement pose sur deux pilastres; ce qui fait que, réellement, les caryatides ne supportent rien, et ne sont pas condamnées à soutenir un fardeau sous lequel il aurait été impossible qu'elles ne succombassent pas; elles ne paraissent que comme des captives vêtues avec dignité, et que dans une fête, pour les humilier, on aurait exposées sous un portique, aux regards de leurs vainqueurs. On conçoit que des peuples chez qui les vengeances étaient souvent si cruelles et si offensantes aient pris plaisir à ce spectacle; ce bas-relief en donne plus l'idée que celle d'une décoration architecturale, d'autant plus que la troisième figure, assise à terre et paraissant déplorer son triste sort, est dans la même proportion que les deux autres, dans le même costume, et semble destinée aux mêmes fonctions. Ce sont trois captives qui ont les mêmes rapports, les mêmes intérêts. Elles ne sont pas représentées élevées sur des plinthes et comme des statues qui feraient partie des ornements d'un édifice, mais comme les images de trois personnages vivants et dont l'ensemble compose une scène. ».

Comme exemple d'Atlantes, nous donnons la fig. 3, pl. I, tirée de la villa Albani. Ces travaux sont des ouvrages grecs.

Parmi les monuments grecs de l'espèce, les plus mémorables sont: les Atlantes du temple de Jupiter Olympien, à Agrigente, ces statues-colonnes, car elles tenaient lieu de second ordre au-dessus d'un ordre inférieur, dites atticurges de colonnes carrées, avaient huit mètres de proportion ; elles supportaient l'entablement ; elles avaient, comme celles en terre cuite de petite proportion, trouvées à Pompéï en 1824, servant de trumeaux, les deux bras ployés au dessus de leur tête, dans l'attitude de portefaix qui chargent des fardeaux sur leurs épaules. Suivant le sentiment de M. Hittorf, les statues-colonnes du temple d'Agrigente, dit des géants, étaient destinées à être enduites en stuc, il motive par la grossièreté du travail de leur sculpture.

C'est dans le même sentiment que sont les quatre grandes figures antiques de faunes porteurs, en marbre, de 2 mètres 58, qui se voient au Louvre, dans la salle de la Vénus de Milo, et qui jadis supportaient une coupe de fontaine dans les jardins de la villa Albani, à Rome.

. Il existe encore au petit théâtre de Pompéï, une figure à genoux, en marbre blanc, qui supportait la tablette, à l'extrémité de la rampe contre laquelle venaient s'appuyer les gradins inférieurs. A Salonique, un ordre corinthien porte des piliers atticurges, lesquels ont leurs deux faces extérieures décorées de figures mythologiques d'un grand relief, mais elles sont employées comme décoration, car elles ne portent rien, leur hauteur est de deux mètres. Après de tels chefs-d'œuvre on ne peut passer sous silence les caryatides de Sarrazin qui ornent les angles du pavillon de la façade occidentale du Louvre, et celles de la célèbre loge Lanné à Florence. Nulle part le caractère architectural qui convient à ces sortes de statues-colonnes, n'est mieux senti que dans ces deux exemples. Si un ordre méritait le nom d'ordre composite, c'était bien plu-

tôt celui qui admet la figure humaine dans sa composition, que l'ordre corinthien modifié, tel que nous le donne Vignole.

Mais le plus admirable exemple antique de statues-colonnes, dites caryatides, est au temple de Pandrose, à Athènes; ces statues sont en marbre, elles ont 2^m 35 de hauteur (10 mod. 7); on ne peut leur comparer, pour la beauté du caractère, le mérite de la composition et de l'exécution, que les caryatides de Jean-Goujon, qui soutiennent une tribune dans l'une des salles du musée du Louvre. Elles ont 3^m,075 de hauteur (12 mod.), mais comme elles ne peuvent être détachées de leur piédestal, et de leur chapiteau, étant prises dans une même pierre, on doit considérer leur hauteur comme étant de 3^m 668 (13 mod, 20), voir pl. 9.

Avant de passer à l'application et à l'examen des parties constitutives de l'ordre composite admis par les maîtres modernes, qu'il nous soit permis de donner la description d'une composition architectonique de notre invention, où la sculpture a été appelée à donner au monument un cachet spécial. Ce monument est le gymnase civil et orthosomatique de M. le colonel Amoros, exécuté à Paris, rue Jean Goujon, en 1836. L'architecture, la sculpture et les inscriptions y ont été employées de manière à faire comprendre à la première vue l'objet de l'établissement, et quels sont les différents exercices auxquels on s'y livre.

Quatre pilastres en forme de cippe soutiennent quatre têtes colossales, représentant *Hercule, Mercure, Minerve* et *Apollon*; au dessous de ces têtes mythologiques sont rappelées les qualités propres au personnage qu'elles représentent, qualités que le but de l'institution est de développer chez les élèves qui le fréquentent; ainsi on lit :

Sous la tête d'Hercule.	Sous celle de Mercure.	Sous celle de Minerve.	Sous celle d'Apollon
Force.	Agilité.	Régularité.	Grâce.
Fermeté.	Vélocité.	Sagesse.	Santé.
Résistance.	Adresse.	Constance.	Beauté.
Courage.	Énergie.	Héroïsme.	Bonté,

Dans l'architrave on a écrit : *Gymnase civil et orthosomatique* [1].

La frise est divisée en trois compartiments où sont placés des bas reliefs représentant des enfants s'exerçant à certains exercices de la méthode Amoros. Le premier à gauche, est destiné aux exercices de la *force*; le second, qui occupe le milieu, représente les exercices où domine l'*adresse*; et le troisième, à droite, marque les exercices de *vélocité*. Les quatre triglyphes qui encadrent et séparent ces trois bas-reliefs, sont ornés chacun d'une grande couronne; sur la tête d'*Hercule*, on en voit une de *chêne*, sur celle de *Mercure* une d'*olivier*, sur celle de *Minerve*, une de *laurier*, et sur celle d'*Apollon* une de *fleurs*.

Le fronton est orné de groupes sculptés représentant diverses scènes de sauvetage, ou de mise en pratique des enseignements de l'école gymnastique. Au centre on voit un robuste gymnasiarque sauvant à la fois trois personnes d'un incendie, et gravissant un socle sur lequel on lit : *le but principal de la gymnastique est la bienfaisance.* — A côté de ce groupe, à gauche, on en voit un autre, qui n'inspire pas moins d'intérêt; il représente deux élèves forts et adroits, qui marchent sur une poutre, et emportent une femme malade assise sur un brancard; au côté opposé, un gymnasiarque tient sur son bras trois enfants liés de manière à ne pouvoir pas se détacher, il guide de son autre main un jeune homme que le danger menace.

Aux deux angles du tympan du fronton, sont deux femmes qui enseignent, l'une la morale, et l'autre la musique à de jeunes enfants placés devant elle.

[1] *Orthos*, régulier, *soma*, corps.

Enfin, on lit au-dessus de la porte l'axiome ancien de Juvénal : *Mens sana in corpore sano* (un esprit sain dans un corps sain).

On pourrait placer au-dessus de cette porte, un trophée d'instruments gymnastiques, et enrichir et orner ainsi l'espace qui reste vide jusqu'à l'architrave; par ce moyen, on achèverait de caractériser l'établissement qui est une école de mœurs, de bienfaisance et d'héroïsme.

C'est à M. Molchnekt, statuaire, que l'on est redevable des sculptures qui ornent cette façade, et nous lui devons la justice de dire que malgré la rapidité d'exécution qu'il a dû mettre dans ces travaux, ils décèlent un rare talent; il est à regretter seulement que le plâtre au lieu de la pierre ait été employé à exprimer d'aussi louables idées.

PLANCHE II.

COMPOSITE ROMAIN.

Entablement de l'Arc de Titus, à Bénévent [1].

Cet entablement est, à peu de chose près, le même que celui de l'arc de Titus, à Rome, les différences qui les distinguent méritent à peine d'être signalées. Si l'on compare sa corniche avec celle de l'ordre corinthien, on y trouvera les mêmes détails de décoration, car les modillons, les denticules, la frise et l'architrave et tous les membres ornés, sont les mêmes dans l'un comme dans l'autre. Sous le rapport de la sculpture, il est ici de la plus grande richesse; le chapiteau se distingne par les deux grosses volutes sculptées sur chacune de ses faces. La base et le fût de la colonne, sont les mêmes qu'à l'ordre corinthien, et tout, dans l'aspect du monument, rappelle cet ordre. A cet arc, comme à celui de Titus, les modillons dans le plan de la corniche, fig. 1, sont ornés de deux dauphins. Quant à la doucine qui fait le couronnement de la corniche, comme elle est très-fruste aujourd'hui, chacun peut la restaurer et l'orner à sa manière. La fig. 2 est la restauration que Desgodets a faite de cette corniche ; la fig. 3, celle de Huyot ; et la fig. 4, celle de Canina. Cette dernière pourrait passer pour une imitation de celle de l'entablement de l'arc de Trajan, à Bénévent.

Quand on compare les corniches des Grecs avec celles des Romains, on reconnaît que les Grecs n'ont pas surchargé ce membre d'architecture de modillons et de denticules, comme l'ont fait les Romains. Ils ont employé l'un et l'autre de ces membres, mais isolément. La corniche ionique même, n'a pas toujours de denticules, seulement l'ordre corinthien a, soit des denticules, soit des modillons, mais jamais l'un et l'autre à la fois (Voir pl. 1 et 6, Livre 1er), ce dernier parti nous paraît plus convenable.

Ce qui a été dit à l'occasion des fig. 1 à 5, pl. 29, touchant les entrecolonnements, et la composition des différents ordres, pouvant s'appliquer à l'ordre composite qui est, comme on a vu, l'ordre corinthien modifié et enrichi, nous y renvoyons. Pour ce qui concerne la construction des voûtes, on aura recours au tome II.

PLANCHE III.

Portiques.

Les portiques en arcades avec un ordre de colonnes ou de pilastres en saillie sur les pieds-droits, sont bien plus variables dans leur ouverture que ceux à colonnes isolées liées par une simple architrave en plate-

[1] Voir l'ensemble du monument, pl. 1, liv. I.

bande. Dans le premier cas, le mur de l'arcade supportant une grande partie du poids que l'architrave aurait à soutenir seul dans le second cas, on peut donner à celui-ci une longueur beaucoup plus grande que dans l'autre. Parmi les exemples que je vais citer, je placerai d'abord le portique de Palladio, fig. AB ; la colonne est sur piédestal, et le profil de la corniche se dessine sur un mur en retour. Les fig. BC et CD appartiennent à Vignole ; la première, BC, est un portique avec ordre qui a son piédestal et un attique ; la deuxième, CD, est un portique sans piédestal ; DE offre un ordre dont la base de la colonne repose sur un socle ; EF a sa base sur un dé carré, son arcade devant être plus élevée, on a supprimé l'architrave et la frise, l'imposte a été aussi modifié, enfin FG nous montre un parti pris tout différent, son arcade repose sur les impostes qui forment une décoration avec les chapiteaux-pilastres qui couronnent les pieds-droits. Les fig. HI donnent un exemple d'arcades sans piédestal, par Scamozzi, qui fixe les entre-axes de colonnes à 6 modules et demi, et ceux des arcades à 4 modules. (Voir pl. 4, les variantes en grand pour les cinq ordres de cet auteur). Le fond des arcades est décoré : le premier d'une porte avec sa fermeture et imposte en demi-cercle ; le troisième, d'une porte carrée et couronnée d'un fronton ; le fond de l'arcade du milieu est orné d'une niche comprise entre la moulure de l'imposte et celle du stylobate. (Voir pl. 89).

PLANCHE IV.

Des entablements.

L'entablement composite de Vignole n'a pas un caractère bien déterminé, sa corniche est à peu de chose près la même que celle de l'ordre ionique, elle est même plus lourde, quoique plus ornée ; néanmoins son emploi dans des intérieurs peut être fort avantageux. Celle de Palladio, pl. VI, est plus satisfaisante, ses modillons lui donnent une physionomie qui la différencie des autres ordres. La corniche de Scamozzi, pl. 4, peut avoir aussi d'heureuses applications, ses modillons carrés avec un larmier au-dessous, non découpé en denticules, convient à un ordre peu élevé, mais les saillies, le profil des moulures dessinées par Vignole à la chapelle du château de Caprarole, sont plus agréables que ceux que l'on obtient par les cotes qu'il prescrit dans son ouvrage. Voici ce qu'il dit de son entablement : « J'ai tiré l'ordre com- « posite, principalement la corniche, la frise l'architrave et le chapiteau de divers édifices que l'on voit à « Rome, et je les ai réduits aux justes proportions que j'avais adoptées pour le corinthien. Les détails des « moulures et des ornements, ainsi que leurs mesures, peuvent se voir dans la gravure que j'en ai « donnée. »

On a remarqué que l'architrave était imité du frontispice de Néron et de la basilique d'Antonin et la frise de l'arc de Septime-Sévère, laquelle se termine en bas par un congé qui se raccorde avec le réglet de l'architrave.

Vignole, suivant le besoin, a varié sa corniche, et dans les arrière-corps, il a su éviter de la faire profiler sur les murs de fond, il l'a fait reposer sur une plinthe, comme on le voit en B, fig. 1 ; quelquefois les denticules et les moulures se profilent sous la plinthe ; dans d'autres exemples, la moulure du dessous seule est prolongée comme en *aa*, et la corniche D repose sur un champ plus grand, lequel reçoit une frise comme on le voit en A, ou bien la plinthe se trouve encadrée par une moulure comme en C.

Fig. 2. Vignole a composé un entablement pour le couronnement du château de Caprarole ; ses colonnes, qui sont une imitation des triglyphes et qui encadrent les métopes, donnent à la frise un caractère bien différent de la décoration de la frise dorique. Voici ce qu'en dit l'auteur : « Cet entablement « réussit fort bien étant mis en œuvre, ainsi que je l'ai éprouvé, l'ayant employé plusieurs fois pour « servir de couronnement à des façades. La proportion qu'il a avec le reste de la façade est telle, que

« la hauteur étant divisée en onze parties, l'entablement en contient une, et le reste de la façade les « dix autres. » Cet entablement doit avoir, avec le reste de l'édifice, les mêmes proportions que s'il y avait un ordre au dessous qui embrasserait deux étages, outre celui du rez-de-chaussée. Cet ordre a été exécuté à la Porte-Saint-Martin et à l'Hôtel des Monnaies, à Paris, dans une belle proportion. On en voit d'autres exemples au château de Versailles et au théâtre de la salle Ventadour; mais dans ces dernières applications le but de l'auteur n'est pas rempli, car ces ordres sont construits sur une petite échelle.

PLANCHE V.

Entablement et chapiteau de Vignole modifiés.

En comparant cette planche avecla précédente, on reconnaîtra en quoi consistent les changements qui les différencient. C'est principalement dans la forme des moulures et dans l'ornementation de ces mêmes moulures du chapiteau que résident ces différences.

Le côté A, fig. 1, est un exemple de la modification qu'a subie fort souvent le chapiteau de Vignole, depuis l'époque de la renaissance, jusqu'au règne de Louis XIV, ses feuilles ont des nervures articulées, la volute est cannelée, le fleuron de l'abaque est moins accentué que celui de Vignole, fig. 5 ; au côté B, les feuilles sont mollement rendues, mais dessinées d'une manière plus correcte. Pour la construction nous renverrons à l'étude du chapiteau, pl. XI, fig. 8 à 10. La fig. 2 donne le plan, vu en dessous du fût de la colonne et des feuilles du chapiteau en masse. La fig. 3 est la projection des feuilles et des volutes, prises au-dessus des premières feuilles. La fig. 4 donne l'imposte et l'archivolte pour les arcades de la pl. III. La fig. 5 est le fleuron dont Vignole a orné l'abaque de son chapiteau. L'entablement, fig. 6, a un aspect fort différent des deux de la planche précédente, les cotes de ses profils, comparées aux cotes des deux autres exemples, donneront la clef de ces nuances diverses On remarquera dans la corniche de la fig. 6, pl. 5, que les denticules *a* sont légèrement cannelées, tandis que celles marquées *b* sont incrustées. En exécution ces dernières ont une nuance de bois ou de marbre, suivant la nature des matériaux employés.

PLANCHE VI.

Composite de Palladio.

L'ensemble de cet entablement est agréable quoique petit de proportion, si on le compare à celui de Vignole ; mais il a plus de variétés et d'élégance dans ses détails. La frise bombée a de particulier qu'elle se jette en dehors par le haut. Ce changement a pour motif de donner plus de saillie à la corniche et de faire trouver une division de modillons à plomb de l'axe de la colonne, ce qui n'est pas dans l'entablement antique, pl. 93, lequel, nous pensons, a dû servir de modèle à Palladio. On trouve dans les monuments grecs des modillons carrés, mais au temps où vivait Palladio les monuments grecs n'étant pas connus, il n'ont pu lui donner d'idées à cet égard.

Palladio s'exprime ainsi sur l'ordre composite : « Il est ainsi nommé parce qu'il participe de tous les ordres. Le plus régulier et le plus beau est celui qui se compose des ordres ionique et corinthien. On le fait plus élégant que le corinthien, auquel néanmoins, il peut être semblable en chacune de ses parties. » Il résulte donc de ce peu de mots que cet ordre n'est point une création originale, puisqu'elle emprunte tout, jusqu'à ses proportions et son ornementation.

PLANCHE VII.

Voyons maintenant si les Grecs ont eu, ou imaginé un entablement qu'on puisse nommer composite, et si tous les auteurs de l'époque de la renaissance en ont fait un plus beau que le leur, ou qui puisse soutenir au moins la comparaison avec les exemples offerts par les planches VII et 6 n° 5.

Quoique les auteurs qui nous ont précédé aient fait un ordre à part de celui qui a pour support au lieu de colonne des figures d'homme ou de femme, ordre qu'ils ont nommé persique ou caryatique, selon le sexe de ces figures. Nous croyons être davantage dans le vrai en classant ce prétendu ordre dans les variétés du composite. A cette occasion nous répéterons ce que nous avons plus d'une fois dit, que le changement d'une des parties constitutives d'un ordre, que l'amalgame ou combinaison plus ou moins heureuse de membres extraits des trois ordres primitifs, ne saurait constituer un nouvel ordre. Selon nous, le résultat d'un tel remaniement ne sera toujours qu'un composite, c'est-à-dire un composé de plusieurs, et non un type original ayant un caractère décidé. Pour que la substitution d'une figure à une colonne constitue un ordre à part, il faudrait que tous les membres d'architecture de l'ordonnance fussent en harmonie de forme, de caractère avec le sexe et l'âge de la figure-colonne, ce qui n'existe dans aucun monument de l'espèce. Ainsi l'ordonnance à statues-colonnes est un jeu d'esprit, le produit d'une imagination poétique plus propre à une décoration théâtrale qu'à une construction architectonique. En cela comme en toute chose les artistes de l'antiquité ont posé les limites de ce que le goût et la raison peuvent se permettre, et les artistes modernes n'ont jamais mieux fait que quand ils ont adopté leurs principes.

L'entablement du Pandrosium, à Athènes, figuré pl. VII, supporté par des figures de femmes dites canéphores ou caryatides, passe, avec raison, pour le modèle le plus parfait de son espèce, parce qu'il est le plus conforme à sa destination, et le mieux en rapport avec l'élégance des figures qui lui servent de soutien. Cet entablement n'est qu'une corniche architravée, moindre en saillie que les exemples précédents. Si l'on y retrouve des denticules, ces denticules ne rappellent en rien celles de la corniche de l'ordre ionique ou de l'ordre corinthien; elles sont pour ainsi dire le couronnement de l'architrave et s'y trouvent engagées d'une manière indispensable; la moulure qui les surmonte et qui se trouve engagée dans le larmier, est d'un heureux effet, comme on peut le voir par le profil détaché, fig. 3; les oves et les perles qui ornent la dernière moulure achèvent de donner la plus haute idée du génie des architectes grecs. Cette manière de terminer un monument qui n'a point de toiture, est aussi originale que convenable. Voilà, certes, une composition remplie de beautés et d'idées ingénieuses, mais pour l'appliquer à propos, il faut du goût, du discernement. Les statues-colonnes ne sont bien qu'autant qu'elles n'ont pas à l'œil de trop fortes proportions, ainsi le point d'où elles doivent être vues, point qui diminue les proportions à leur donner, est le meilleur, on peut dire l'unique régulateur qu'on puisse consulter.

Ne pouvant porter qu'un entablement, et un entablement allégé, comme au Pandrosium, on doit éviter de les admettre dans des compositions où elles auraient à supporter réellement ou fictivement un fronton, une toiture ou tout autre fardeau disproportionné avec la force que l'œil peut raisonnablement leur supposer. En cela les Grecs sont nos maîtres; ils n'ont pas de types invariables, et pouvant se placer indistinctement partout; loin de là, ils ont toujours créé pour la place même où ils devaient exécuter, aussi est-ce un grand tort de prendre le premier ordre venu pour le placer sans distinction de lieu, sans raison connue, là où le seul caprice l'appelle, et de l'exécuter dans ses proportions scolastiques pour se donner le plaisir de faire preuve d'une science aussi vaine que funeste à l'art. (Voir l'ensemble du monument, pl. 1, fig. C.)

Le stylobate, fig. 2, a du caractère, sa corniche surtout est bien celle qui convient à un couronnement placé à la hauteur de l'œil; c'est une belle étude de l'art grec, qui l'emporte de beaucoup en mérite sur

ce qu'offrent les monuments romains. Dans ces derniers on rencontre de plus fréquentes applications du stylobate continu, lesquelles ont servi de règles aux architectes de l'époque de la renaissance, et ont continué jusqu'à nous à être prises pour modèles.

La fig. 1 est l'ajustement du socle sur lequel reposent les pieds de la statue-colonne, et qui la sépare de l'entablement par un chapiteau rappelant, par sa forme, celui de l'ordre dorique, bien qu'il soit une imitation de l'espèce de diadème que portaient les femmes nobles de Carie.

PLANCHE VIII.

Le petit ordre exécuté à Athènes, à la porte de la tour octogone, appelée la *Tour-des-Vents*, ayant été donné dans son ensemble, pl. 87; quand nous avons traité de l'ordre corinthien, nous y renvoyons nos lecteurs, nous ne nous en occuperons ici que comme offrant un exemple de chapiteau et de corniche dont l'assemblage des moulures offre quelque intérêt.

La petite maquette du monument, fig. 1, fait voir les portes de face et de profil, lesquelles sont aujourd'hui tout en ruines, et la disposition de la partie supérieure aussi bien que du couronnement sont des restaurations.

La fig. 2 donne l'entablement des portiques, avec le chapiteau sur lequel il repose[1] : les fig. 3 et 4, la partie inférieure de la colonne avec son plan; ses cannelures ont cela de remarquable qu'elles sont disposées sur deux diamètres perpendiculaires et que quatre d'entre-elles, à des distances régulières, ne descendent pas jusqu'en bas, comme les autres, et se terminent, à une certaine hauteur, en niche. — La fig. 5 est le profil de la corniche de la partie circulaire élevée en avant de l'un des pans de l'octogone, au côté opposé aux portes. On remarquera combien est heureuse la saillie de cette corniche couronnant le mur d'une tour ronde, peu élevée, et non un ordre d'architecture. Fig. 6, corniche de l'intérieur de la tour, enrichi de denticules et de modillons accouplés; fig. 7 et 8, chapiteau d'ante et chambranle de la porte. Plusieurs moulures du chambranle se prolongent et se profilent avec le pilastre *a, b* placé derrière le chapiteau de la colonne. — La fig. 9 reproduit le chapiteau que nous avons donné d'après Stuart, mais dessiné par un autre artiste qui nous a paru, dans le mouvement des feuilles, dans les profils de l'astragale, dans le tracé des cannelures, avoir été mieux inspiré que son prédécesseur.

Quoique ce petit monument, construit en gros blocs de marbre, soit assez bien conservé dans plusieurs de ses parties, Stuart a mis beaucoup du sien dans la restauration qu'il en a donnée, bien qu'il se soit aidé du texte de Vitruve dans ce travail épineux. Les colonnes ajustées devant les deux portiques formant avant corps, couronné d'un fronton, avaient disparu totalement; celles que notre auteur a cru pouvoir leur substituer, et le chapiteau qu'il leur donne, ne lui ont pas paru (quoique trouvés aussi) être certainement celles qui existaient. Quant au couronnement, qui consiste en petites dalles de marbre, il en reste encore assez aujourd'hui pour légitimer la forme que lui a donnée son restaurateur. Ce curieux monument n'indiquait pas seulement à la vue, par sa girouette, le vent qui soufflait, mais des ouvertures pratiquées dans la frise et qui donnaient entrée au vent, rendait des sons à toute heure du jour et de nuit, dont le ton ou timbre était différent et connu de tout navigateur. Une horloge hydraulique, dite *clepsydre*, paraît avoir occupé l'intérieur du monument.

PLANCHES IX A XI.

Chapiteaux corinthiens modifiés par les Romains.

Comme on l'a vu, le chapiteau est la tête de la colonne, c'est le couronnement de tout support dans l'architecture des différents peuples, que ce support soit en pierre, soit en bois, soit réel ou factice,

[1] L'entablement n'existe plus, et le fragment denticulaire de la corniche *a b c d*, ainsi que les entailles faites avec assez d'exactitude dans le mur pour recevoir cette corniche, ont suffi à Stuart pour lui faire faire sa restauration.

il n'y a que les Chinois qui n'aient point eu besoin d'un plateau intermédiaire entre le support et la pièce longitudinale ou plate-bande, destinée à recevoir les solives ou dalles en pierre formant le plancher supérieur, ou les pièces composant le faîtage de l'édifice. On sait que les constructions des Chinois sont généralement en bois, et ressemblent plus à une cage légère, à une tente portative, qu'à un édifice solide, permanent, comme sont ceux des Indiens, des Perses, des Égyptiens, des Grecs, des Romains, etc., etc.

Selon sa proportion, son empâtement, son couronnement, trois choses distinctes qui donnent, par leur combinaison, un caractère particulier à chaque support, ce membre d'architecture détermine à son tour le caractère à donner à l'édifice, caractère répondant au solide, au gracieux, au svelte, ou si l'on veut au fort ou massif, à l'élégant ou moyen, au riche ou léger, au délicat.

Chaque peuple, selon son génie, ses habitudes de vie, ses matériaux mis sous sa main par la nature, a une architecture qui lui est propre et l'ornementation de cette architecture, car l'ornementation joue toujours un grand rôle dans les créations humaines, a un type particulier donné par ses mœurs, ses croyances religieuses : de là cette diversité infinie que l'on remarque dans les couronnements des supports, pilastres ou colonnes surmontés ou non d'entablements, des différents peuples qui ont eu ce qu'on peut nommer une architecture. Ce n'est point ici le lieu de passer en revue ces variétés innombrables, nous avons déjà vu, pl. IX, des colonnes ayant des animaux chimériques pour chapiteaux. à l'imitation des Perses qui employaient au même usage, des chameaux, des chevaux accroupis, nous donnons, pl. XVI, une série des chapiteaux égyptiens ornés de feuilles de lotus, de branches de palmiers, de têtes d'hommes, d'animaux, dont l'objet est de démontrer l'influence que l'architecture de ces peuples a pu avoir sur celle des Grecs et des Romains. Ce dont nous allons nous occuper d'abord, c'est de montrer par un très-petit nombre d'exemples, comparativement à celui que nous aurions pu offrir, combien les Romains furent ingénieux, et surent varier les détails d'une forme dont le type ne devait subir que peu ou point d'altération, puisque cette forme était, à bien dire, un cachet qu'on devait toujours pouvoir reconnaître.

La pl. 67 nous montre un monument taillé dans le roc à l'instar de ceux de l'Inde et de l'Égypte, qui ne sont souvent que des simulacres de temples figurés sur les parois des montagnes.

PLANCHE IX.

Chapiteaux de pilastres corinthiens.

Les fig. 1, 2 et 3 sont des chapiteaux purement romains. Ils sont d'une grande richesse d'ornementation et fort remarquables par la beauté de leurs rinceaux disposés symétriquement pour former un dessin arabesque des plus gracieux. Quel architecte oserait aujourd'hui présenter un chapiteau avec des figures chimériques comme est celui fig. 2, tiré du temple ruiné de *Mars Vengeur* à Rome! Tout en lui conservant par le bas les beaux ornements du chapiteau corinthien, l'auteur de ce bel ouvrage après avoir supprimé les caulicoles portant les volutes, les a remplacés aussi par un demi-cheval ailé, dont la tête est placée sous le tailloir du chapiteau, comme pour le soutenir; le derrière du cheval se termine en rinceaux formant volutes, ornés de fleurs, les ailes se reploient dans le même système de spirale pour venir s'ajuster avec le vase cintré. Les feuillages du chapiteau ont peu de saillie, ce qui fait sortir davantage la projection de l'abaque. Ce chapiteau n'est pas plane, mais convexe. Ces figures de chevaux introduites dans les chapiteaux d'un temple consacré à Mars le vengeur sont une idée heureuse. Le cheval est le compagnon, l'ami du guerrier, il partage ses souffrances, l'aide de tous ses moyens avec un courage égal au sien, il contribue autant que lui au succès d'une affaire; à ces titres, il méritait la place qu'il occupe ici, et devient un accessoire fort significatif.

Peut-être l'eût-il été davantage si, au lieu d'en faire une espèce d'arabesque, on l'eût placé au milieu de la composition, comme est la figure ailée au centre du chapiteau de la planche suivante.

Fig. 4 et 5, chapiteau d'un pilier carré, figuré de face et de profil. Il se fait remarquer par un mélange de style étrusque grec et romain.

Pl. x. Voici encore un exemple du luxe d'ornementation que présentent les monuments romains. Ils se trouvent devant *Saint-Pierre*, à Albano. On en voit d'autres non moins riches à *Saint-Laurent*, à *Saint-Nicolas incancere*, à *Saint-Clément*, etc., etc.

Comme celui de la fig. 2, pl. IX, ce chapiteau rappelle la gloire des armées romaines ; on y voit une Minerve ailée attachant des boucliers à l'abaque, lesquels simulent des volutes de l'ordre, et se marient d'une manière très-pittoresque avec des casques, des palmes et autres feuillages. Il y a dans cet ajustement un grand savoir, beaucoup de goût, et le mérite de l'exécution ajoute à sa beauté; mais si, avant tout, la raison doit être satisfaite, nous trouvons ici quelque chose à désirer, une victoire étalant elle-même les insignes de son triomphe, nous semble manquer de dignité. Sans doute c'est ici un emblème plutôt qu'une action réelle, néanmoins l'ajustement des volutes, fig. 14, pl. XI, nous paraît préférable à celui des boucliers-volutes, inférieur en mérite, assurément, à ces figures de chevaux ailés dont nous avons donné le dessin, fig. 2, pl. IX.

Au-dessous du chapiteau, pl. x, nous donnons un tronçon et une base de colonne couverts d'ornements de la plus grande richesse, afin de montrer jusqu'où les Romains portèrent cette fureur d'embellissement qui finit par dénaturer et enlaidir même les formes pures et simples de leurs beaux types primordiaux. Les exemples de ces abus de la richesse d'ornementation sont fréquents à Rome. Celui que nous donnons est tiré de *Sainte-Praxède*; le baptistère de *Constantin*, les bains de *Nîmes*, etc., nous en fournissent d'autres encore plus surchargés de détails.

PLANCHE XI.

Décomposition et reconstruction du chapiteau corinthien et du chapiteau composite ; tracé de leurs volutes grandes et petites.

Nous allons suivre dans ses détails la construction d'un chapiteau, et faire voir ses diverses parties à différents degrés d'achèvement, et sous divers aspects. Les fig. 1, 2, sont le développement de son tailloir, indiquant la place des moulures; ses faces sont échancrées avec beaucoup d'élégance. Il existe des exemples où toutes les moulures sont ornées (voir pl. I et 95). La fig. 3 donne l'élévation de la cloche; la fig. 4, son plan avec les ornements qui la garnissent tout autour. Lorsque le chapiteau se fait de pièces de rapport, on commence par fixer les volutes et les caulicoles *a*, puis les grandes feuilles *b*, *c*, *d*, sur lesquelles on ajoute les feuilles inférieures, comme à la fig. 7. Les fig. 11, 12, 13 font voir l'une de ces petites feuilles en plan, en élévation et de profil.

Dans les chapiteaux réguliers, la hauteur du chapiteau se divise en trois (voyez fig. 6 et 8), et chaque division donne la hauteur des feuilles et des volutes; le nombre des feuilles est de seize, huit petites et huit grandes : il y a aussi huit caulicoles semblables à celui de la fig. 14.

Lorsque l'on exécute le chapiteau corinthien dans un même bloc, on prépare d'abord les premières masses comme à la figure 5; ensuite on l'ébauche, en formant les premières masses, comme à la fig. 6 ; puis on continue le travail pour obtenir le chapiteau tout ébauché, comme il est dit à la fig. 7; c'est alors que l'on découpe et détaille des feuilles, comme le montrent les fig. 11 à 13.

Les fig. 8, 9, 10, représentent le chapiteau composite en masse, avant que les feuilles aient été rapportées, ensuite avec des feuilles sculptées et prises dans le même bloc, ou rapportées après coup, et ses oves et caulicoles sculptés, et ses volutes seulement ébauchées. — Sur le plan, fig. 10, les mêmes

parties d'ornement sont figurées comme elles sont indiquées dans l'élévation, fig. 8, 9, qui est au-dessus. Dans les chapiteaux corinthien et composite, la saillie des volutes et des feuilles doit se trouver sur la même ligne droite, *a, b*, qui passe par le tailloir et la saillie de l'astragale prise sur l'angle, ainsi qu'on le voit aux fig. 8 et 9. La fig. 14 offre des détails du caulicole et des deux volutes du chapiteau corinthien du temple d'*Antonin et Faustine*, à Rome. Cette partie du chapiteau est aussi variable qu'il y a de chapiteaux dans les monuments antiques.

Tracé des volutes du chapiteau corinthien, fig. 15 à 18, et *du chapiteau composite*, fig. 19 à 20 [1].

La hauteur AB et la largeur AC étant déterminées, ainsi que la hauteur BD, il s'agit, avec toutes ces données, de trouver les courbes qui, en se raccordant entre elles, composent la volute. Voici comment on opérera : on divisera DB en six parties égales, une d'elles sera le diamètre de l'œil EF; du point E, milieu de DB, on tracera une oblique à 45° [2], sur laquelle se trouvera le centre G de l'œil égal au tiers de ED. On divisera EF en un certain nombre de parties égales, 4 ou 6, suivant le nombre de révolutions que l'on voudra donner à la spirale de la volute, 4, par exemple. (La fig. 17 donne cette division plus en grand, avec les chiffres d'ordre à suivre.) Des centres E ou 1, et avec un rayon égal à EB, on décrira l'arc BL, et du centre F ou 2, on décrira l'arc LK, et des centres 3 et 4, on terminera le second tour de la spirale. Pour avoir la révolution intérieure, et former le listel B 1, I M, on partagera les espaces 1, 3; 3, 0; 0, 4 et 4, 2, en trois parties égales, et on aura les points 1′, 2′, 3′, 4′, qui seront les centres des courbes intérieures. Les lettres *c, d, e, f*, indiquent les différents profils donnés à cette face.

Fig. 16. Cette figure offre le profil de la volute; son épaisseur se profile de bien des manières : les lettres *a* et *b* indiquent deux moyens différents, et la lettre *c* donne un troisième exemple.

Fig. 17. Tracé en grand de l'œil de la volute et de ses divisions.

Fig. 18. Elle donne le tracé de la petite volute. Les points *a*, *b*, et *ac″* étant donnés, comme à la fig. 15, on marquera l'œil comme on le fait pour cette figure, puis on tracera les deux révolutions; après avoir tracé la courbe *b*, *l*, *k*, il restera à faire le raccordement *b*, *c* et *cc′*, lequel sera d'abord tâté à la main; quand on sera satisfait de son renflement, on cherchera sur la verticale *b*, *d* un centre propre à décrire au compas une certaine portion de la courbe que la main aura indiquée, soit le centre 1 pour la portion d'arc *b*, *c*; puis on prolongera la ligne *c*, 1, sur laquelle on prendra un nouveau point, comme 2, d'où l'on tracera la courbe *c*, *c′*; c′ 2 étant prolongé jusqu'à l'horizontale 3 *c″*, à la rencontre de ces deux droites, on trouvera le centre de la courbe *c′ c″*.

Fig. 19. *Tracé de la volute d'angle du chapiteau composite et du chapiteau ionique.*

Le tracé de la volute ionique a déjà été donné, pl. 75, fig. 1, 5 et 6; il forme la base de l'exemple fig. 19, seulement la position de la volute étant changée. La forme des volutes et de leurs raccordements étant variable dans tous les chapiteaux antiques, puisqu'on n'en rencontre pas deux identiquement semblables. (Voir les chapiteaux ioniques, pl. 68 à 85.) Il naît de cette grande variété la difficulté d'établir un principe général de tracé, pourtant les méthodes ne diffèrent pas tellement, que celle que nous indiquons ne puisse s'adapter à toutes les exigences de composition; car ces variantes consistent à allonger ou à élever plus ou moins la spirale. Voici comment on opérera. La hauteur *a b* étant donnée, on la divisera en huit parties égales; une d'elles, la quatrième, à partir du bas, servira pour le tracé de l'œil; du centre *g*, on tracera l'oblique KL, à 45°, l'on divisera *ef* en six (comme à la fig. 6, pl. 75), quand il s'agira d'une volute régulière; mais comme celle-ci se trouve plus élevée que les autres, on déterminera les centres, ainsi qu'il suit : des points *e* et *b*, on tracera deux horizontales et une verticale,

[1] Le tracé de la volute se fait sur une surface plane. Elle est vue de face et non en raccourci, comme dans tous les chapiteaux terminés où elle se présente obliquement. La fig. 14 en donne aussi un exemple.

[2] Cette inclinaison n'est pas de rigueur, et on peut lui en donner une toute autre.

hp éloignées de *ab* d'une partie et demie; du point *d*, on trace une parallèle à KL, qui sera *cd*, sur laquelle on projettera les points divisés sur *eg*; on aura les points 1, 2, 3, 4, obtenus sur *dc*, et qui seront les centres des arcs décrits entre l'angle *h d i*. Les divisions comprises entre *eg* seront les centres des arcs placés entre *i e* L et *a g* K. Les divisions comprises entre *gf* détermineront les demi-cercles compris entre KL *b*. Pour tracer les arcs en dehors de l'axe tels que *hm*, on tracera par le milieu de *dc* une droite qui aboutira au point *p*. Si l'on abaisse les points 1, 2, 3, 4 sur cette ligne, on aura 1', 2', 3', 4' qui seront les centres des arcs *hm*, *oo'*, etc.

La figure 20 fait voir la saillie et le profil des spirales, l'une sur l'autre.

PLANCHE XII.

Colonne trajane. (Voir l'ensemble, pl. 28.)

La colonne Trajane peut, à juste titre, passer pour le plus beau, le plus original et aussi le mieux conservé des monuments de la magnificence romaine. L'Athénien *Apollodore* en est l'architecte, le même qui construisit sur le Danube, près de Zévérino, dans la Basse-Hongrie, ce pont d'une demi-lieue de long, de cent cinquante mètres d'élévation, que la politique romaine fit élever et ruiner dans le même siècle, ouvrage qui étonna par sa hardiesse autant que par la beauté de son exécution.

Par ses rapports de proportion et le caractère de son chapiteau et de sa base, elle n'appartient, à bien dire, à aucun des ordres grecs ou romains, elle est un type unique, imaginé pour une destination exceptionnelle, et ce type, si parfait dans son ensemble comme dans ses détails, est resté un modèle achevé, qu'il serait aussi téméraire de vouloir modifier que de chercher à surpasser. — S'il fallait lui trouver une ressemblance avec l'un des trois ordres primitifs, on pourrait l'assimiler au dorique romain. Néanmoins sa base et son chapiteau se rapprochent beaucoup du toscan ; mais les oves dont l'échine de ce dernier est décoré, les perles et la naissance des cannelures sur le fût de la colonne, ne permettent guère de se méprendre sur le caractère dorique que son auteur s'est proposé. Il est impossible d'imaginer un plus beau piédestal. Non seulement il est un modèle classique par son rapport avec l'ensemble, par la grandiosité de ses divisions, de ses moulures, cette forme si simple, si belle, de cette base sur laquelle repose la colonne, mais encore par les belles sculptures qui embellissent ses quatre faces, sculptures si sagement réparties et d'un caractère si admirable. Tout dans ce monument porte le cachet du génie créateur, inspiré des plus nobles pensées. — Quoi de mieux ajusté que cette porte qui donne entrée dans l'intérieur du piédestal! Par cette porte, on va au sommet de la colonne, au moyen d'un escalier en limaçon, de cent quatre-vingt-cinq degrés, taillés dans le massif même de la colonne; quarante-quatre ouvertures billongues, qui n'ôtent rien à la beauté du monument, éclairent cet escalier. La statue de Trajan ornait originairement la cime de cette colonne; elle reposait, si l'on s'en rapporte à une médaille du temps, sur un globe tronqué, et tenait dans la main droite un globe, dans lequel on prétend qu'avaient été renfermées les cendres de cet empereur.

Sous le rapport architectural, nous venons de signaler les principales beautés de la colonne Trajane, disons un mot de son mérite comme conception sculpturale. — Nulle part ailleurs on ne voit un plus judicieux emploi du bas-relief que dans cette spirale continue, qui, en vingt-trois révolutions, parcourt tout le fût de la colonne, et détaille toute l'histoire militaire de Trajan, ses combats, ses entreprises, ses victoires, etc. Comme composition, comme intelligence de conduite, cet ouvrage ne laisse rien à désirer. On a pu blâmer, plus à tort qu'à raison, certains défauts de perspective, le manque de proportions gardées entre les figures et les accessoires, défauts qu'un examen réfléchi admet comme nécessaires à la perfection de l'ensemble; mais tout artiste reconnaît de prime-abord qu'eu égard aux vraies convenances de la nature, des sujets, de la forme du corps où ils sont tracés, de l'espace qu'ils occupent et des

facultés visuelles de ceux auxquels ils s'adressent, les bas-relifs de la colonne Trajane remplissent toutes les conditions voulues, qui sont : 1° de ne point défigurer le galbe de la colonne par des saillies ou des enfoncements trop sensibles; 2° de donner à cette écriture figurative le relief nécessaire pour qu'elle puisse être vue à distance; 3° l'exactitude du dessin et du travail, afin que les faits représentés le fussent dans toute leur vérité historique. Sous ce dernier rapport, ce monument est aujourd'hui la source où les modernes trouvent sur l'art militaire, sur les armes, les costumes des différents peuples avec lesquels les Romains se mesurèrent, les documents les plus précieux et les plus positifs. Nous avons dit que ses bas-reliefs étaient une espèce d'écriture figurative qui ne pouvait être trop lisible; la confirmation de ce fait se trouve dans le résultat de recherches faites pas M. Hittorff, sur l'architecture polychrôme des anciens, recherches qui lui ont acquis la certitude que le fond de tous les bas-reliefs était d'un bleu d'azur, et que les figures et leurs accessoires avaient été dorés dans beaucoup d'endroits. On comprend combien ce moyen favorisait l'action de l'œil qui cherchait à démêler les objets représentés, et devait contribuer à la magnificence apparente du monument.

Il nous reste maintenant à la considérer sous le rapport de la construction.

La fig. 1, qui donne l'élévation générale de la colonne, fait connaître ses dimensions principales, et marque les assises dont elle se composerait, si on la construisait en pierre, d'après le système moderne. — Ces assises sont au nombre de vingt-cinq; en réalité, elle est formée de trente-quatre morceaux de marbre, assemblés avec une telle précision, qu'elle paraît encore d'un seul jet.

La fig. 2 est le plan du soubassement, avec les assises figurées; la fig. 3 est le fût de la colonne en plan, avec son escalier en spirale. — La base du piédestal porte en carré 6m,184 de côté; la hauteur des assises varie peu entre 1m,500; mais la plus remarquable est la quatrième, qui a 1m,940 de hauteur; le diamètre inférieur de la colonne est de 3m,985, et celui supérieur de 3m,497, et la hauteur totale du monument est de 38m,681, non compris les marches sur lesquelles il repose. — Chaque assise est évidée. — L'entrée et le vide pratiqués dans le piédestal, ainsi que l'escalier ménagé dans l'intérieur de la colonne, sont taillés dans le même bloc, et toute la colonne est composée de vingt-neuf morceaux de marbre blanc, dont plusieurs présentent un volume considérable.

Par l'inscription gravée sur le piédestal, on voit que le Forum Trajan, au milieu duquel était placée la colonne votée par le sénat et par le peuple en faveur de l'empereur dont elle porte le nom, avait été établi sur le mont Quirinal, et qu'à cet effet, il fallut baisser le sol de toute la hauteur de la colonne. Quelle immense entreprise !

Cette colonne se trouve très-bien détaillée dans l'ouvrage de Piranési. Néanmoins il n'est pas un pensionnaire de l'école des Beaux-Arts, à Rome, qui ne l'ait dessinée en partie : Percier, en 1781, Guénepin, en 1808, en ont rapporté des dessins complets du plus grand mérite; en 1825 Duban, et en 1841 Ballu ont suivi cet exemple.

PLANCHE XIII.

Porte du temple d'Hercule, à Cora.

A l'occasion des fig. 7 à 9 de la pl. 64, nous avons donné quelques détails sur le temple d'Hercule, découvert à Cora, petit bourg à trois lieues de Velletri, dans lequel de nouveaux fragments de colonnes, de bas-reliefs, de statues, témoignent de sa puissance et de sa richesse dans l'antiquité.

La porte de ce temple, que nous donnons sur cette planche, quoiqu'elle ait été faite pour être mise sous un péristyle d'ordre dorique primitif toscan disent les uns, étrusque disent les autres, n'en est pas moins très-riche et d'une fort belle composition, et malgré son caractère indéterminé, nous croyons lui donner sa vraie place en la classant parmi les monuments appartenant au livre VI de

cet ouvrage. Dans l'impossibilité d'assigner à ce monument une date à peu près certaine, nous allons passer à sa description.

Les dimensions de l'ouverture sont conformes à celles prescrites par Vitruve, et que nous avons rapportées dans plusieurs livres de cet ouvrage. Le dessus de la moulure de la corniche se trouve être de niveau avec le soffite de l'architrave de l'ordre du pronaos, les jambages sont inclinés en dedans par le haut, et son chambranle a beaucoup plus de saillie que ne le veut Vitruve; malgré cela, il produit beaucoup d'effet. La hauteur de l'ouverture est double de la largeur, et elle diminue par le haut d'un cinquième; les consoles sont parallèles et un peu minces, comparativement aux enseignements de l'auteur antique, déjà nommé : cela ne nuit pas à leur effet, à côté des crossettes formées par la moulure du chambranle, et elles encadrent bien la frise qui porte l'inscription.

La faible corniche a un larmier, fig. 1, qui, contre l'usage des Grecs a une grande saillie; mais cette saillie rentre dans sa proportion sur la face, comme on peut le voir, fig. 2[1].

Les moulures sont construites en pierre et très-bien travaillées, comme on peut en juger par les fig. 3 et 4, qui en donnent le dessin; mais toutes les surfaces ayant été recouvertes d'une couche de stuc ou de plâtre très-fin, de 7 à 8 millimètres d'épaisseur, comme l'ont montré divers fragments, on ne peut douter qu'originairement les parties taillées aient eu cette apparence aiguë qu'elles présentent actuellement, et l'on doit supposer que la couche qui les terminait leur donnait cette grâce qui n'existe pas aujourd'hui dans la pierre. Le contour probable des moulures modelées en stuc, sur la face des consoles et du chambranle, est indiqué par des lignes ponctuées, fig. 4. La corniche et toute la partie de la décoration nous semblent manquer de cet empâtement vigoureux que réclamait une porte placée sous un péristyle d'ordre dorique. C'est à cause de ce caractère léger et gracieux que sa place auprès de l'ordre composite, qui est le même que le corinthien, nous a semblé être la plus convenable; elle offre assurément une très-belle nuance avec celle de la pl. 102.

Nous avons indiqué sur cette planche la construction du mur du monument, et les consoles sont restées en ruine; la fermeture de la porte est une restitution qui nous a semblé ne pas trop s'écarter du style du temps.

PLANCHES XIV A XVIII.

Architecture égyptienne.

Comment entreprendre de parler en peu de mots de l'Égypte et de ses monuments, sans en décrire les merveilles, et le but dans lequel le génie les a enfantées, sans parler avant de son peuple, de sa civilisation, de son industrie, de ses mœurs, de sa religion, de son gouvernement, de son sol, de son climat, de ses conquêtes et de son asservissement par les Perses, les Grecs et les Romains, qui successivement l'ont occupée en dominateurs? Cela est impossible, dans un cadre aussi exigu que celui dans lequel nous devons nous renfermer; car, pour remplir convenablement une pareille tâche, il faudrait des volumes entiers et le vaste savoir de toute l'Académie. Bornons-nous donc, comme nous avons fait pour les Grecs et les Romains, à donner un certain nombre de monuments de l'architecture des beaux temps de ce peuple antique, de ce peuple qui donna l'un des premiers l'exemple d'une civilisation avancée, d'un corps politique fortement organisé, où les prêtres et les rois se partageaient l'autorité souveraine, et rivalisaient entre eux de puissance et de savoir.

Comme le peuple dont elle émane, l'architecture antique des Egyptiens a un caractère particulier qui

[1] Voir les observations faites à la porte ionique, pl. 82.

la distingue de toutes les autres. Elle est surtout remarquable par l'énormité de ses masses et la solidité de ses constructions, qui a préservé ses monuments d'une destruction que l'accumulation des siècles, la rage des éléments, la barbarie des hordes dévastatrices n'ont pu consommer. Toute politique et religieuse, l'architecture égyptienne est éminemment rationnelle, soit qu'elle élève un monument à l'une de ses divinités ou à l'un de ses princes, la pensée de l'éternité semble avoir présidé à son édification. Aucune difficulté d'exécution n'arrête, ne change le plan arrêté. Fallait-il transformer une carrière, une montagne tout entière, en temple, en labyrinthe souterrain, ou en cité de morts ou hypogée, et donner à l'extérieur de cette montagne l'aspect d'une construction toute humaine? fallait-il, comme aux temples d'Esné, de Karmak, au palais de Memnon, au tombeau d'Osymandias, aux fameuses Pyramides, étonner la postérité, les siècles futurs, par des ouvrages prodigieux? fallait-il enfin créer des établissements utiles, tels que ce lac Mœris, creusé de main d'homme, revêtu de maçonnerie, ayant quinze lieues de tour, cinquante coudées de profondeur, destiné à servir de réservoir d'eau dans les grandes sécheresses? Ces canaux, ces aqueducs nombreux, qui distribuaient l'eau du Nil dans toutes les directions, et jusque dans les plaines arides de la Lybie, des milliers de bras, des milliers d'années, y étaient employés, et l'ouvrage se poursuivait de siècle en siècle, avec cette persévérance, cette constance dont les peuples, divisés par castes dominées par des chefs puissants, ont partout donné l'exemple.

Nulle part de plus grands et de plus étonnants travaux n'ont été exécutés; en cela, les Égyptiens l'emportent de beaucoup sur les Grecs et les Romains; la chrétienté seule a quelques monuments, comme Saint-Pierre de Rome, les cathédrales de Milan, de Strasbourg, qui peuvent entrer en parallèle.

Les merveilles de Memphis et de Thèbes n'ont d'équivalent à nos yeux, que dans l'Inde, ce qui a été dit de Babylone et Ninive, appartenant plutôt à la féerie poétique orientale, qu'à la réalité. Le temple d'Eléphanta, à six milles de Bombay, qui a quarante-quatre mètres de longueur, sur une largeur presque égale, et est entièrement taillé dans le roc vif d'une montagne, et dont le plafond est supporté par des colonnes variées de modules, de chapiteau, de base, et les parois couverts de sculptures symboliques et religieuses, pareillement taillées dans le roc vif, rappelle d'une manière frappante ces temples d'Ebsamboul ou Aboussamboul, de Khalapehi; de même, dans les fameuses grottes d'Elethyia, près d'Edfou, les hypogées de Beni-Hassan, dans la Moyenne-Égypte, dont les murs sont couverts de bas-reliefs historiques, on peut trouver une similitude assez exacte avec ces gigantesques excavations souterraines de Sadras, d'Elephanta, de Salcète, d'Elora, de ces vastes rochers de Malavipouram, transformés en temples d'une grandeur qui surpasse l'imagination, où la main de l'homme semble avoir voulu rivaliser avec celle du créateur.

Mais si, sous certains rapports, l'architecture égyptienne semble descendre de l'Inde, comme celle des Perses, des Chinois, des Arabes et autres peuples asiatiques, elle n'en a pas moins un caractère qui lui est propre, et le caractère est la conséquence du climat, de la nature du sol, des matériaux disponibles, des institutions politiques, du genre de vie des habitants, de la nation, etc., etc. On y voit la force alliée à la majesté, la grandeur à la magnificence, la forme de ses monuments dictée par leur destination et leur distribution commandée par le besoin, leur mode de construction être celui que commandait l'emploi de la pierre et du granit, à l'exclusion du bois dont le pays est privé, leur couverture en terrasses dallées d'énormes blocs, répondre aux besoins de se garantir dans le jour de l'ardeur des rayons du soleil brûlant, et de se réserver pour la nuit les moyens de se livrer à la méditation, à l'étude des astres, ou de respirer l'air frais sous un ciel sans nuage; enfin la sculpture historique et symbolique, rehaussée par la peinture, être là moins comme embellissement que comme un livre ouvert à tous les yeux, pour édifier les uns, pour instruire les autres; car ces sculptures étaient, comme

l'a démontré Champollion, de véritables annales où étaient consignés tous les faits relatifs au culte et à l'histoire des hommes et des choses.

Par cela même que l'architecture égyptienne est le fruit d'une pensée élaborée, elle eut de l'influence sur celle des peuples avancés en civilisation, qui purent l'étudier.—La première (a dit M. Hittorff), elle eut des colonnes soumises à certaines proportions; son entablement est le plus complet possible pour un entablement en pierre; on y trouve les caissons les plus naturellement disposés selon le système de la construction; elle admet enfin la décoration la plus monumentale que l'homme pût inventer. Faite pour produire l'étonnement et l'admiration, c'est-à-dire pour frapper par le grandiose, elle obtint, à l'aide de cette qualité dominante dans l'art égyptien, sa plus haute perfection. Si elle s'en tint là, si elle ne chercha pas la beauté qui plaît et qui séduit, telle que l'offre l'architecture grecque dans sa progression continuelle; en revanche, elle ne présente pas de décadence comme celle-ci. » En effet, les monuments de l'antique Egypte ont une physionomie uniforme, monotone, on pourrait dire qui est le résultat de la stabilité des institutions religieuses et politiques du pays. Pourtant, on reconnaît l'influence des idées premières, religieusement consacrées par les deux castes prépondérantes, les prêtres et les rois, parce qu'elles avaient pour but d'éterniser leur puissance, en donnant à penser aux peuples qu'elle était l'effet de la volonté suprême, qui n'a ni commencement, ni fin.

Quoi qu'il en soit, cela n'empêche pas de reconnaître trois âges ou trois types dans l'architecture de ce peuple. Au premier, appartiennent ces grottes creusées dans les flancs des montagnes, et qui, suivant la progression de l'art, furent enrichies de sculptures, perdant peu à peu de leur grossièreté, sans arriver pourtant à l'idéal, que les ordonnateurs et directeurs n'eurent jamais le désir de leur imprimer; au second, ces temples sortis des grottes, détachés des rochers dont ils empruntent les masses, et qui s'élèvent majestueusement dans les airs; au troisième, ces petits édifices où les masses solides et sévères furent remplacées par des formes sveltes et dégagées. Ce dernier, qui paraît dater de la domination grecque, marque le terme de la progression de l'art. Arrivé à son apogée, il déclina comme tout ce que l'homme prétend perfectionner, quand il a épuisé les ressources de son génie.

Ce n'est point ici le lieu de rechercher l'influence que l'architecture égyptienne a pu exercer sur celle des Grecs et des Romains, ou celle de ces dominateurs sur la sienne propre, nous devons nous borner à rappeler quelques faits. Vainement on tentera de classer les monuments de l'Égypte, comme on l'a fait de ceux des Grecs et des Romains, en un certain nombre de types, ayant un caractère déterminé, répondant à trois ou à cinq caractères primordiaux, puisés dans la nature, et qu'on est convenu de désigner par le nom d'ordres dans la langue des arts. Sans doute, on pourrait (voir pl. 5 et 6) y trouver cinq supports, ayant de l'analogie avec les cinq considérés par Vignole et les auteurs modernes, comme résumant avec leur complément toute l'architecture de ces deux derniers peuples; mais pour cela, la question ne serait pas résolue, attendu que chez les Égyptiens, un monument où l'on ne compte pas moins de mille colonnes n'en offre peut-être pas une seule qui ait sa semblable dans toutes ses parties constitutives, c'est-à-dire sa base, son fût, son chapiteau, sa proportion, son entrecolonnement, diversité qui, vu le gigantesque du monument, ne nuit ni à l'unité de style, ni à la symétrie de l'ensemble. Assez généralement ces colonnes s'amincissent graduellement de la base au chapiteau, comme celle de l'ordre dorique grec, dont elles partagent la variabilité.

S'il est douteux que les Grecs puisèrent en Égypte ce principe d'allégissement de la colonne, puisque le tronc d'arbre, leur type original, le leur avait indiqué, il nous paraît positif du moins que la transformation en pierre et en marbre de leurs constructions en bois, tout en leur conservant leur type primitif, est due à l'influence qu'exerça sur ces peuples ingénieux l'architecture de l'Égypte. Leurs temples *id antes*, leurs temples *periptères*, si nombreux, sont aussi des imitations des temples égyptiens, dont les entrecolonnements étaient clos à l'extérieur, au moyen d'un massif inhérent à la construction. Le cha-

piteau corinthien fut trouvé parmi cette prodigieuse variété de chapiteaux qu'offre chacun des monuments de l'Égypte, et le système de décoration sculpturale des Grecs est certainement emprunté à la même source ; comme leurs devanciers, ils colorèrent ces sculptures, et, pendant un certain temps, prirent peu de soin de cacher leurs emprunts ; mais lorsque, sous l'administration de Périclès, le génie hellénique eut secoué le joug d'une imitation timide, et prit un essor nouveau, l'art eut pour caractère une noble simplicité, une grandeur majestueuse, et la recherche de la grâce et de la beauté dans les formes. — Les Égyptiens conservèrent leur style grave, sévère, tranquille, leurs grandes lignes, leurs masses énormes, destinées à vaincre les efforts des sables amenés contre par les vents du désert, aussi bien qu'aux outrages des conquérants, et leurs monuments ont survécu aux milliers de siècles qui les ont vus naître et des maîtres qui se sont succédé, tandis que ces types parfaits d'élégance et de beauté, riches de formes et de détails délicats, élevés sur le même sol par les Grecs, ont depuis longtemps disparu. Les uns, à l'exemple des peuples de la haute antiquité, semblaient bâtir pour l'éternité ; les autres, comme les peuples du second âge, pour un temps limité.

Le cadre de cet ouvrage ne nous permettant pas de faire connaître, par une série nombreuse de planches, le caractère de cette architecture originale dans toutes ses variétés, nous allons, à l'aide des pl. XIV à XVIII, donner une idée des éléments dont elle se compose, et des formes qui lui sont particulières.

Deux espèces de monuments dominent dans l'antique Égypte : les temples consacrés aux divinités, les hypogées ou nécropoles ; les uns comme les autres marquent les limites de la puissance humaine, et ces limites approchent des merveilleuses créations de la nature.

PLANCHE XIV.

Les temples sont remarquables, nous l'avons déjà dit et nous ne pouvons trop le répéter, par le volume de leurs masses, par le nombre et la disposition des colonnes enfermées dans plusieurs enceintes de murs, qui vont assez en diminuant jusqu'à la dernière petite *cella*, qui semble n'être qu'une étable ou une espèce de loge pour l'animal sacré qu'on y nourrissait. Mais plus cette petite pièce, dans laquelle il est probable que personne n'entrait, excepté les prêtres, était simple, et plus l'entrée et les portiques qui y conduisaient avaient de magnificence, plus les effets de l'architecture y étaient magiques et variés.

Des obélisques, des statues colossales, étaient ordinairement placés à l'entrée ; ils étaient quelquefois précédés par des allées de sphinx ou de lions, d'une forte proportion [1]. Tout près de la porte, deux corps lisses, élevés et de forme pyramidale, se faisaient remarquer ; ils étaient souvent couverts de bas-reliefs hiéroglyphiques, renfoncés dans le nu des grès ou des granits. Un encorbellement creusé en forme de gorge est le seul couronnement qui tient lieu de l'entablement, soit à la porte elle-même, soit aux deux masses élevées qui l'accompagnent. Aucun fronton, aucun toit ne corrompt la direction de cette ligne horizontale, qui annonce l'appui de la plate-forme dont ces temples étaient couverts. Les façades latérales n'étaient que de grands murs, tantôt lisses et tantôt ornés d'hiéroglyphes aussi importants par leur étendue que par la multiplicité des sujets qui s'y trouvent sculptés.

A l'intérieur, tout a été calculé pour produire sur l'âme des sensations de crainte, de respect et d'admiration. — A mesure que l'on pénétrait dans une nouvelle enceinte, les émotions changeaient avec la scène qu'elles offraient à la vue, laquelle variait successivement par la disposition des colonnes

[1] L'une des avenues de Sphinx qui précédaient le grand temple de Karnak, avait près de deux cents mètres de longueur.

qui y étaient distribuées, tantôt en péristyle à un seul ou à double rang, tantôt en portiques à quatre files de profondeur, et qui se présentaient sur le flanc du spectateur ou devant lui. Les plafonds de granit, que supportent ces colonnes colossales, sont formés d'un seul, ou de deux ou trois blocs au plus, des étoiles d'or sur un fond d'azur complétaient l'aspect majestueux de ces vastes enceintes ; enfin les murs de ces édifices qui étaient couverts d'hiéroglyphes et de peintures, n'avaient pas moins de 8 mètres d'épaisseur et 30 mètres de hauteur.

Les nécropolis ou villes des morts n'étaient pas moins étonnantes que les villes des vivants, ni sous le rapport de la somptuosité, ni sous celui de la grandeur, ni sous celui des idées qui avaient présidé à leur ordonnance. — Ces villes souterraines étaient presque aussi nombreuses que celles élevées sur le sol. — Les carrières exploitées donnèrent naissance aux premières hypogées : celles de Thèbes occupent une immense étendue sur la rive gauche du Nil. — On y entre par le flanc des collines qu'elles traversent. Les galeries qui les composent sont tellement vastes, que dans certaines deux ou trois mille hommes peuvent circuler avec facilité ; mais ici le hasard a plus de part à la disposition générale que le génie de l'homme. Dans les grottes creusées exprès dans le sein des montagnes, pour être la sépulture des rois, les choses sont tout autrement. Rien ne saurait être comparé à la célèbre nécropole de Thèbes, destinée aux rois des dix-huitième, dix-neuvième et vingtième dynasties. L'entrée en est simple ; mais après avoir passé le seuil de la porte, on parcourt de grandes galeries, soutenues de distance en distance par d'énormes piliers, et dont les parois sont couvertes de sculptures coloriées, qui seraient une mine féconde pour les sciences historiques, si la clef du langage qu'elles simulent nous était mieux connue.

Ce qu'on nomme proprement la *Nécropolis*, est un rocher étendu à pic, sur le bord de la mer, dans lequel on a creusé un nombre considérable de petites cellules, destinées à recevoir des cadavres humains embaumés. — Toutes les nécropoles n'étaient pas souterraines. — Non loin de Syène, on voit encore quatre longues files de colonnes, posées, trois à trois, sur un piédestal commun et triangulaire, dont le chapiteau du groupe porte alternativement un sphinx et un tombeau. Il n'en subsiste pas moins de cinq à six mille, toutes d'une seule pièce, et toutes de plus de 18 mètres.

Les labyrinthes d'Égypte, réunion innombrable de temples, de palais, d'habitations moitié souterraines, moitié au-dessus du sol, sont d'autres merveilles qui dépassent en grandeur et en magnificence ce que l'imagination peut concevoir de plus étonnant, témoin celui dont l'entrée, précédée de quatre-vingt-dix marches, conduisait par des vestibules à de grands portiques, ornés de colonnes de porphyre et de statues gigantesques des dieux et des rois d'Égypte, portiques dont le nombre, dans ce singulier monument, était incalculable.

Mais nous en avons dit assez pour faire comprendre quel était le caractère de l'architecture égyptienne dans son ensemble, passons aux descriptions des exemples qui nous ont paru pouvoir faire apprécier ce caractère dans ses détails.

Des Plans, des Formes extérieures et de leurs Décorations. — Les fig. 1 et 2 donnent l'élévation et le plan d'un petit édifice du sud, à Dendérah, bâti en pierre de grès, d'un grain très-fin et d'un ton jaunâtre ; mais cette couleur est bien modifiée par une grande lumière qui lui rend le ton blanc. Si on considère cette élévation, ce qui frappe d'abord, c'est cette grande simplicité de forme, qui est un des caractères particuliers à tous les monuments de l'Égypte, et avant qu'on ait pu apercevoir aucuns détails, c'est l'inclinaison des murs qui donne à chaque face la forme d'un trapèze, surmonté de la corniche obligée, car on la retrouve partout, au-dessous de laquelle règne un cordon qui court sur tous les angles de l'édifice. Cette forme pyramidale paraît d'abord étrange, parce qu'elle est contraire à celle à-plomb, qui domine chez les autres peuples ; mais peu

à peu le voyageur européen s'y accoutume, et soit que l'aspect de solidité qu'elle présente plaise à l'esprit, soit que sa nouveauté charme l'œil, on finit par l'aimer, la retrouver avec satisfaction jusque dans les détails de l'ornementation, particulièrement dans le galbe des dés qui surmontent les chapiteaux, car il résulte de ce système une concordance, une harmonie admirables entre les parties et l'ensemble, entre l'ensemble et les parties. Au milieu de la façade, est une porte dont l'encadrement saille légèrement sur le nu du mur. Sa corniche est décorée d'un ornement commun à toutes les corniches, lequel sert à limiter le milieu d'un globe ailé, qui se détache sur un fond de cannelures. Notre fig. 1 ne devant être considérée que comme spécimen du caractère dominant dans les temples de l'Égypte, nous en avons supprimé tout ce qui n'est pas forme principale; mais on peut voir, par l'exemple spécial de porte, donné pl. xv, et par celui pl. xviii, comment s'ornait cette partie importante des édifices.

La fig. 2 donne le plan de la moitié d'un petit temple qui, dans l'ouvrage de la commission d'Égypte, n'a de dessiné en entier que la porte. — Fig. 3 et 4. Élévation et plan d'une portion du portique du temple de Dendérah, dédié à Athor-Aphrodite, la Vénus Égyptienne. L'architecture de ce temple est admirable, quoique appartenant à une époque où l'art égyptien était en décadence; elle a conservé son cachet pour la composition, mais non dans l'exécution qui, d'après l'avis de MM. Gau et Huyot, est fort inférieure. A l'appui de l'opinion de ces deux célèbres architectes, nous rapportons celle de Champollion qui, lui aussi, a vu ce temple, et de plus a pu lire les cartouches qui fixent les dates de la construction, ou plus vraisemblablement de l'ornementation sculpturale de ses diverses parties, qui se rapportent, les plus anciennes, au temps de Cléopâtre, d'autres, au temps de Tibère, de Néron, de Trajan, etc.

« Parti de Thèbes, le 4 septembre au soir, j'étais, le 5, sous le portique de Dendérah, dont « l'architecture est aussi admirable que les bas-reliefs de décor sont mauvais et repoussants, par « l'empreinte de décadence qu'ils offrent dans toutes leurs parties : les inscriptious hiéroglyphiques « elles-mêmes sont de mauvais goût. Le scribe qui les a tracées a voulu faire le bel esprit. Prodiguant « les symboles et les formes figuratives, il a visé au lazzi et même au calembourg. Toutefois la masse « de l'édifice est belle, imposante, frappe même les voyageurs qui, comme nous, sont de vieux « Thébains, et ont l'œil encore rempli des belles conceptions architecturales de l'époque des Pha- « raons[1]. »

Après l'impression produite par l'aspect général, ce qui frappe le plus l'esprit, quand on approche de l'édifice, c'est la multitude de sculptures dont tous les murs sont couverts; la sculpture décore non-seulement toutes les parties de la façade, comme l'indique le dessin de la fig. 3, mais encore les murs de la galerie, son plafond, les colonnes dans toute leur hauteur; c'est un des caractères le plus remarquable des monuments égyptiens que cette multitude de sculptures qui couvrent toutes les parois des temples.—Cette richesse de sculptures est et devait être générale; car elle n'avait pas pour but spécial de flatter les yeux, mais d'instruire les peuples, dont elles étaient le livre de la science. — Dans tous les monuments égyptiens qui ont été achevés, on retrouve le même système; les listels *c* fig. 1 des corniches, sont les seules parties assez généralement lisses : on nomme ainsi cette bande qui forme la moulure supérieure d'une corniche, laquelle, dans les grands édifices, a quelquefois jusqu'à 1 mètre de hauteur. (Voir pl. xvii, fig. 2.) Malgré l'étendue de sa surface, et quelle que soit sa situation intérieure ou extérieure, dans un temple, dans un palais ou dans un tombeau, elle ne porte jamais aucun hiéroglyphe, aucun emblème, aucune décoration; si quelquefois on en voit qui soient chargées d'inscriptions, ces inscriptions sont des additions dues aux Grecs ou aux Romains qui n'ont trouvé que cette seule place pour marquer leur passage ou leur domination sur le pays.

[1] Extrait du voyage de Champollion en Egypte.

Les fig. 5 et 6 donnent l'élévation et le plan du petit édifice du nord, à Dendérah. N'ayant jamais été terminé, ce temple n'offre aucunes sculptures, ses chapiteaux mêmes ne sont que dégrossis, comme sont quelques-unes de celles qui servent d'avenue au grand temple de *Philœ;* on remarquera, dans notre fig. 5, l'intervalle entre le chapiteau et l'architrave, exprimé par la ligne ponctuée *c, d, e,* [1]; les entrecolonnements s'y trouvent plus serrés que ceux des faces latérales; mais celui du milieu est, comme toujours, plus large que les autres. — Cet édifice n'est qu'une enceinte à ciel ouvert. — Ses colonnes d'angle en font une architecture à part, étrangère à celle des Égyptiens primitifs, que l'on voit dans les fig. 1 et 3. A la rencontre des deux murs il y a toujours une grosse baguette *ab*.

A *Erment* (*Hermonthis*), il existe aussi un temple, précédé d'une cour entourée de colonnes, et dont l'espace du milieu ne devait pas être couvert d'un plafond; ce doit être un édifice élevé par les Égyptiens, au temps de la domination grecque ou romaine : on y voit encore les traces de trois de ces galeries ou colonnades, sans qu'on puisse avec certitude deviner leur destination. — Comme on le voit, fig. 5, un mur d'enceinte liait entre elles les colonnes, et ce mur s'élevait à plus du tiers de leur hauteur. Ce principe a pu avoir pour objet : 1° de simuler des espèces de fenêtres, ou d'empêcher toute communication avec les colonnades intérieures du temple; 2° de consolider ainsi la construction d'ensemble. Les colonnes d'angles sont d'invention grecque ou romaine, les anciens Égyptiens ayant partout reproduit ces piliers carrés et inclinés, fig. 3, pl. XIV, qui sont un caractère propre de leur architecture.

Il y a longtemps que les modernes ont reconnu le mauvais effet que produisent les colonnes aux angles des édifices; les pilastres qu'ils leur substituent n'ont que faiblement remédié au mal : peut-être les Égyptiens avaient-ils résolu la difficulté. Nous l'avons dit, l'entrecolonnement destiné à donner entrée au temple est plus large que les autres; il était ordinairement formé par une porte à deux battants qui, en s'ouvrant, venaient se loger dans l'embrasure. Sa hauteur, qui se terminait à la hauteur des crossettes des pieds droits, formant le chambranle, était toujours au niveau du mur d'entrecolonnement, et continuait ainsi la ligne horizontale. — Cette recherche minutieuse dans l'ajustement, dément ceux qui prétendent que l'art en Égypte est resté constamment dans l'enfance.

Si l'on examine ensuite avec quelle sagesse sont conçus et répartis les bas-reliefs qui couvrent toutes les parties du monument, on sera bien autrement convaincu du génie égyptien. A la première vue, on conçoit qu'il ne s'agit ici ni d'un ornement de caprice, ni d'une création artistique, mais d'une écriture figurative, destinée à perpétuer le souvenir des choses que les prêtres et les rois ont intérêt que les peuples n'oublient pas. — Considérée sous ce point de vue, cette sculpture est ce qu'elle devait être, une personnification, un emblème parlant de faits et d'idées consacrés; on aurait donc tort d'y retrouver, comme en Grèce, l'expression des perfections surnaturelles des divinités sous celle de la forme humaine la plus parfaite. — Sous le rapport de leur construction, les monuments de l'Égypte antique méritent une attention particulière. Nous en traiterons dans la deuxième partie de cet ouvrage, consacrée à l'art de bâtir. Là, nous consignerons toutes les remarques importantes que contient le grand ouvrage de la commission d'Égypte; ici, elles pourraient être déplacées.

PLANCHE XV.

Les fig. A, A', offrent une portion du plan et de l'élévation de l'entrée du palais de Louqsor, l'un des cinquante temples, plus ou moins bien conservés, de trente à cent trente mètres de longueur, sur des largeurs et hauteurs proportionnées, que l'on compte encore aujourd'hui sur le sol qu'occupait

[1] Cet exemple nous offre une corniche dont la hauteur totale est *df*; la hauteur du dé *cd* diffère beaucoup de la corniche *d'*.

l'antique Thèbes, cette capitale des Pharaons, l'aînée de toutes les villes du monde, puisque sa destruction est antérieure au siècle presque fabuleux de Sésostris. — Devant ces merveilles des plus anciens âges de l'architecture égyptienne, tout esprit de système s'évanouit. — On reconnaît qu'il est plus d'un moyen d'arriver au beau dans les arts, et que toutes les architectures des peuples, qui ont eu un caractère spécial, donné par la vie, la nature du climat, du sol, des institutions politiques, des croyances religieuses, etc., ont droit à l'admiration des hommes impartiaux, et peuvent fournir à l'artiste exempt de préjugés de nombreuses occasions d'étendre son savoir [1].

A' donne le plan de l'entrée du palais, formée de deux énormes pylones, réunis par une porte *a*, laquelle est décorée de quatre colosses, *b*, *c*, et de deux obélisques, *d*, *e* [2].

Dans l'architecture égyptienne, ces pylones jouaient un rôle important; car ils sont de véritables portails, annonçant au loin le temple. De là, l'énormité de leur masse; de là, ce caractère de force, cette forme pyramidale, qui toujours les distinguent. — Ces grandes portes qui précèdent ces vestibules successifs, dont le temple lui-même est presque entièrement formé, sont de deux espèces : les uns sont simples, c'est-à-dire que l'ouverture de la porte y est sans accompagnement; les autres se composent, comme celui du temple de Louqsor, de deux massifs en forme de tours carrées, renfermant dans leur masse des escaliers qui conduisent aux plates-formes établies sur le sommet de chacune des deux tours, espèces d'observatoires, où les prêtres étudiaient les phénomènes célestes ou la marche des armées ennemies. C'est ce qui se trouve exprimé par l'élévation fig. A.

Nous avons donné, en C, un exemple de figure servant de support; il est tiré du *Voyage à Méroé,* par Caillaud de Nantes.

Le plan du temple figuré au-dessus, et qui existe au mont *Barkal*, se compose de parties construites sur le sol et de parties creusées à même le rocher. — B est l'entrée ou pylône. — D D, deux vestibules ou portiques précédant la salle E, dont le plafond est soutenu à son milieu par deux piliers, dont les fig. F, G, donnent le plan en grand. Les deux figures colossales de typhon, qui y sont adossées, les rendent fort remarquables. — Au delà, commence l'excavation à main humaine, laquelle comprend la grande salle L, les deux collatérales K, K, enfin le sanctuaire S. — Les deux rangs de pilastres, au milieu du premier vestibule, sont dans le sentiment de ceux de la salle E; des figures de typhons y sont également adossées, seulement leur base est circulaire, lorsqu'aux autres elle est carrée.

PLANCHE XVI.

Rien n'égale la variété de forme et le luxe ornemental des chapiteaux égyptiens. Cependant, malgré

[1] Qu'on nous permette de donner ici, à l'aide de l'extrait d'une lettre de Champollion, une idée des merveilles encore debout de la ville de Thèbes, telles que Louqsor, Karnak, etc. On y verra que jusqu'ici les voyageurs étaient dans l'erreur quand ils considéraient les obélisques comme des tombeaux, à l'instar des pyramides, au lieu d'y voir des dédicaces fastueuses. Ce savant a aussi reconnu par les inscriptions que portent les obélisques de Rome, qui passent pour être le fruit de conquêtes, que ce sont des monuments tout romains, construits en Egypte, il est vrai, mais en l'honneur de Rome.

« Le quatrième jour, je quittai la rive gauche du Nil, pour visiter la partie orientale de Thèbes. Je vis d'abord *Louqsor*, palais immense, précédé de deux obélisques de près de 27 mètres, d'un seul bloc de granit rose, d'un travail exquis, accompagné de quatre colosses de même matière et de 10 mètres de hauteur environ, car ils sont enfouis jusqu'à la poitrine. C'est encore là du Rhamsès-le-Grand. Les autres parties du palais sont des rois Mandouci, Horus, Aménophis, Memnon; plus, des réparations et additions de Sabacon l'éthiopien et de quelques Ptolémées, avec un sanctuaire tout en granit, d'*Alexandre* fils du conquérant. J'allais enfin au palais ou plutôt à la ville de monuments à *Karnac*. Là m'apparut toute la magnificence pharonique, tout ce que les hommes ont imaginé et exécuté de plus grand. Tout ce que j'avais vu à Thèbes, tout ce que j'avais admiré avec enthousiasme sur la rive gauche, etc. »

[2] Sur l'élévation en grand, on n'a figuré qu'une des figures colossales monolithes, et non plus qu'un seul des obélisques également monolithes; celui marqué *e* sur le plan est maintenant à Paris, place de la Concorde; nous l'avons figuré en plan et en élévation, tel qu'il était à Louqsor quand il précédait l'entrée du temple.

leur diversité dans un même monument, dans une même colonnade, ils n'offrent guère que trois types principaux, à forme quadrangulaire, à forme évasée, à forme bombée ; mais aucune n'appartient à une espèce particulière de dessin, ni à un ordre particulier de colonnes; leur emploi est également arbitraire : tantôt dans une allée de colonnes, les deux qui se font face se ressemblent, et tantôt ils sont dissemblables, tantôt ils alternent de deux en deux, de trois en trois, dans une même file; tantôt ils se mêlent sans aucune symétrie, sans se répéter identiquement toutefois l'un à côté de l'autre. Ordinairement leur ornementation est symbolique; quelquefois cette ornementation donne la forme la plus imposante; c'est la forme qui commence. Cette forme est puisée aussi bien dans le règne animal que dans le règne végétal. Divinités à têtes d'hommes, à têtes d'animaux, feuilles, fleurs, plantes sacrées, concourent tour à tour ou simultanément à la composition ou à l'embellissement du chapiteau égyptien : le lottier, le palmier, le papyrus, toutes plantes indigènes, sont plus particulièrement appelés à cette fonction, à laquelle les rendent très-propres les beautés de leur nature. Dans tous les monuments de l'Égypte, on trouve le dé carré ou abaque, interposé entre le chapiteau et l'architrave.

On a remarqué, dans les monuments égyptiens, plusieurs chapiteaux non terminés, comme à la fig. 7; ils apprennent comment les travaux s'exécutaient; toutes les formes sont taillées et disposées comme si elles eussent dû rester dans l'état où nous les voyons, et constituer seules le chapiteau. Il y a en effet de ces ébauches qui pourraient passer pour des modèles complets, d'un goût original et d'un style assez pur; un raisonnement plein de sens a dicté cette loi : l'architrave offre toujours une apparence de pesanteur, la faire porter immédiatement sur des chapiteaux composés de feuilles, de fleurs et d'ornements délicats, eût été un contre-sens : le faible ne peut supporter le fort. Les Égyptiens n'ont jamais manqué à cette convenance, également observée chez les Grecs. Les Romains l'ont aussi observée, mais d'une manière bien moins sensible; car, chez eux, cette partie était dissimulée, et n'existait absolument que pour ne pas faire reposer la saillie de l'architrave immédiatement sur les chapiteaux. Cependant chez les Grecs, c'est plus particulièrement à l'ordre dorique, et chez les Romains, à l'ordre corinthien, que cette observation a lieu (voir les chapiteaux des pl. XVI, XIV et suivantes; pl. 5 du livre 1er), tandis que chez les Égyptiens, cette partie est tout à fait inhérente au chapiteau.

Les chapiteaux, fig. 1, 2 et 5, dessinés en perspective, font voir l'effet que produisent en exécution les formes évasées, couvertes de sculptures incisées; celui fig. 3 a son plan circulaire continu, lorsque celui des fig. 1, 2, 5, 6, est ondulé ou à faces plus ou moins nombreuses; la fig. 4 donne deux fractions de son plan : l'une fait voir le dessus, l'autre le dessous du chapiteau. Par la fig. 6, dessinée en géométral, on peut rétablir par la pensée ceux présentés au-dessus en perspective, et se faire une idée exacte de leur caractère. Le chapiteau à tête d'*Isis*, fig. 8, ayant pour abaque au-dessus l'image de la façade d'un petit temple, se rencontre souvent dans les monuments égyptiens : une petite niche carrée représente la porte du temple; elle est accompagnée de serpents et autres ornements obligés.

PLANCHE XVII.

Étude de détails d'architecture égyptienne.

Fig. 1. Couronnement de la porte du grand temple à Dendérah, dont le jambage est marqué *b*, fig. 3 et 4, pl. XIV.

[1] Remarque faite dans le grand ouvrage de la Commission d'Égypte, où l'on trouve toutes les formes de chapiteaux ébauchées et non terminées.

Fig. 2 et 3. Tracé de la grande moulure de couronnement des deux portes du temple. A la première vue, ces grandes moulures paraissent se ressembler ; néanmoins, à l'étude, elles offrent des différences essentielles, comme on peut le voir par le tracé des fig. 1 à 5 : la fig. 2 est le profil de la corniche de la porte du sud, à Thèbes, et la fig. 3 le couronnement de la porte du nord, à Dendérah.

Fig. 4 et 5. Autre profil de couronnement de porte : la fig. 4 en est la coupe, et la fig. 5 la vue de face. Sur la Pl. XVIII, on voit l'ensemble d'une porte couronnée, suivant ce principe.

Fig. 6 à 9. Étude de colonne dans le caractère du n° 2, pl. 5.

Le fût de la colonne, fig. 6, dont la fig. 7 donne la coupe verticale, est formé de huit baguettes exprimées sur le plan par la lettre *a*; les coupes *b* et *c* sont prises à différentes hauteurs du chapiteau ; *b* répond à *bb*, *c* répond à *cc*; la fig. 8 est aussi une coupe du même chapiteau, prise suivant *mm*, vu en dessous, pour en faire voir les saillies. La fig. 7 est la coupe suivant *qr* de la fig. 8.

Fig. 9. Profil d'une autre colonne de même caractère, avec son entablement.

Fig. 10 et 11. Élévation et plan du pilastre formant ante à l'extrémité du mur. Comme on le voit, le noyau de ce pilastre est une colonne, laquelle pourrait être ajoutée au système de la pl. 5, fig. 3.

Fig. 12 et 13. Élévation et plan de la baguette qui se trouve à l'angle des pilons.

Entablement. L'entablement, fig. 1, 2, 3, pl. XVII, est aussi simple et aussi complet que le comporte une construction tout en pierre; il est composé d'une corniche architravée, séparée par un tore, et la corniche n'est autre chose qu'un réglet ou grande face qui se raccorde avec un grand cavet. Cette corniche est ornée de cannelures formant triglyphes, et espacées de manière à laisser un intervalle destiné à recevoir, comme les métopes de l'architecture grecque, la sculpture symbolique et hiéroglyphique, servant de dédicace au monument. Le tore ou rouleau, qui sépare la corniche des architraves, et retombe sur l'arête des antes, est formé de baguettes entourées d'un ruban qui le partage en vis et en cercle alternativement. L'architrave, qui est composé d'une seule pierre sans moulures, est couvert entièrement de sculptures colorées.

Les portiques, les vestibules, comme les plafonds des temples, étaient couverts d'immenses pierres ayant la plupart huit mètres de longueur sur deux de largeur, simplement rapprochées les unes contre les autres, liées par des tenons, et parfaitement jointes dans toute leur longueur, sans aucun mortier.

Les matériaux étaient employés sous un très-gros volume. Nous citerons entre autres une seule pierre creusée pour faire la chapelle de Minerve, qu'on avait transportée de la Haute-Égypte à *Saïs*, et dont la dimension était de 14 coudées de largeur, 8 de hauteur, et 20 de profondeur, et une autre pierre, pour celle de Latone, qui avait 40 coudées de largeur, 40 de hauteur, et 40 de profondeur[1].

PLANCHE XVIII.

Des Ouvertures. Dans les monuments de l'Égypte, les baies, sont généralement carrées. Les portes ont toujours plus du double de leur largeur, et les jambages qui figurent le chambranle ont de largeur le quart de l'ouverture verticale ou la moitié de la largeur de l'ouverture de la porte; celle-ci est constamment pratiquée dans un mur fort épais, ou construite entre les deux massifs de ces énormes pylones qui précèdent le temple ou le sanctuaire du temple, ou pratiquée dans le massif d'un pylone. Les ouvertures, autres que les portes, n'ont pas de proportions bien gardées. Dans un pays où l'on cherche à se soustraire autant qu'on peut à l'action du soleil, elles devaient être fort étroites et fort rares; elles n'entraient pour rien dans la décoration de l'édifice.

[1] La coudée vaut $0^{m},72$.

La fig. 1re est le profil de la porte intérieure qui donne entrée au sanctuaire du petit temple du sud, à Thèbes; elle est prise sur la coupe longitudinale du temple dit *Memnonium,* ou tombeau d'Osymandias.

La fig. 2 donne le profil de la porte qui communique à la pièce de droite. Cette porte, qui est à côté de l'autre, et devrait être de la même dimension, a cependant plus de hauteur : on ne saurait expliquer ce manque d'eurythmie. Les jambages ou montants, ainsi que l'architrave, que les anciens appelaient, comme nous l'avons déjà dit, *antepagmentum,* sont toujours couverts de figures symboliques, ainsi que d'hiéroglyphes. Dans l'exemple, fig. 1, la corniche est double, c'est-à-dire que la grande gorge est surmontée d'une deuxième corniche, semblable à celle qui couronne ordinairement les portes intérieures ou les murs peu élevés, comme sont ceux, par exemple, des entrecolonnements. Ce couronnement se compose de serpents dressés sur leur poitrine, et portant des disques sur leur tête, figurant une espèce de balcon bombé. Les serpents sont de l'espèce de ceux qui, quand ils sont irrités, se dressent sur leur poitrine, en élargissant leur cou, lequel devient très-mince au profil. Les jambages sont comme ceux de la porte, pl. XIV, seulement ils ne sont pas sculptés. Les corniches, soit des pylones, soit des portes, ont leur décoration semblable, qu'elles soient grandes ou petites; on y voit toujours, sur un fond cannelé, un disque accompagné de deux serpents et de deux grandes ailes développées.

Fig. 3. Exemple d'une grande décoration, cintrée par le haut, et qui encadre quatre ouvertures, dont la longueur est indiquée sur le plan.

Fig. 4. Ouvertures dont la proportion étroite est commandée par le climat. Cet exemple est tiré du petit temple du sud, à Thèbes.

La fig. 5. Exemple d'ouvertures pratiquées dans un mur élevé : celles de dessous, au nombre de cinq, sont à 4m au-dessus du sol ; elles forment un contraste bien bizarre avec celles du dessus, au nombre de quatre, lesquelles sont formées par des colonnes en porte-à-faux, qui produisent un effet fort déplaisant à l'œil.

PLANCHE XIX.

Suite des modèles de lavis.

Des deux fragments d'architecture offerts ici comme modèles de lavis, l'un est la coupe d'un portique à Ésnée, l'autre l'entablement d'un temple à Égine. Tous deux sont coloriés suivant le système antique de coloration pratiqué par les Égyptiens et les Grecs leurs imitateurs, système qui ne laisse aucun doute pour les premiers, mais jusqu'alors resté inaperçu, ou nié pour les seconds. L'habitude où l'on a été pendant des siècles de voir nos édifices incolores, n'a pas permis de croire que les anciens eussent fait usage des couleurs pour orner, à l'extérieur comme à l'intérieur, les formes de leur architecture, et encore moins celles de la sculpture, sa compagne inséparable. Aujourd'hui que la commission d'Égypte et les investigations de M. Hittorff en Sicile et en Grèce, ont levé le voile qui couvrait cette partie de la science archéologique, il est reconnu pour l'Égypte, et il le sera bientôt pour l'antiquité grecque et romaine, que dans l'origine les arts se prêtant un mutuel secours, furent une langue sacrée, essentiellement symbolique, au moyen de laquelle les peuples civilisés exprimèrent les idées fondamentales de leurs croyances religieuses. Dans le triumvirat des arts composant cette langue universelle, la couleur eut une grande importance, soit par rapport aux idées attachées à chacune de ses nuances constitutives, soit à cause du plaisir qu'elle procure, selon qu'elle a pour but ou de réjouir la vue, ou de parler à l'âme, ou de satisfaire à un besoin de convenance ou d'harmonie. D'âge en âge son emploi s'est maintenu principalement dans les monuments religieux ; les temples chrétiens

de style bysantin et gothique, comme ceux des païens grecs ou romains, furent revêtus des plus belles couleurs, et ces couleurs, comme celles des Égyptiens, eurent aussi le plus souvent un sens significatif. Mais ce n'est point ici le lieu de traiter de cette matière, l'architecture antique est notre objet, restons-y fidèles, et contentons-nous, pour initier nos lecteurs aux découvertes récentes qui établissent le fait désormais incontestable du système polychrôme suivi par les antiques législateurs des arts, de transcrire ici un certain nombre de fragments du précieux mémoire lu à la Société libre des Beaux-Arts, par M. Hittorff, mémoire dans lequel, en rappelant les autorités qui ont éclairé ses conjectures lors de la restitution du temple d'Empédocle à Sélinunte, il passe en revue une foule de monuments antiques, d'âges et de lieux différents, où la couleur tient le premier rang après l'architecture. Nous regrettons que l'espace nous manque pour donner dans son entier le beau travail de M. Hittorff, et d'être contraint de rappeler de préférence les faits qui se rapportent plus directement à la restauration du temple; toutefois nos lecteurs nous sauront gré de leur avoir conservé les remarques précieuses de notre savant sur plusieurs monuments dont la gravure se trouve dans notre travail, et d'avoir ainsi utilisé à leur profit la permission qu'il a bien voulu nous donner de tirer avantage de ses recherches, ajoutons de ses lumières. Le mémoire de M. Hittorff a été inséré dans le tome Ier (années 1830 et 1831) des *Annales de la Société libre des Beaux-Arts* [1].

[1] EXTRAIT DU MÉMOIRE DE M. HITTORFF

Sur l'Architecture polychrôme chez les Grecs, et la restitution complète du temple d'Empédocle, dans l'acropole de Sélinunte, proposé par cet architecte.

« Les recherches et les découvertes que nous avons faites sur les monuments antiques de la Sicile et l'étude des antiquités de la Grèce, dont les investigations depuis le commencement du dix-neuvième siècle ont été si fécondes en résultats neufs et intéressants, nous ayant mis à même de constater l'application des couleurs sur les monuments helléniques de toutes les époques, le but principal de notre travail de la restitution du temple d'Empédocle a été d'établir, par la réunion de nombreux faits et de preuves à l'appui, que le système de l'architecture polychrôme a été permanent chez les Grecs [1], qu'il est entré dans l'ensemble de leurs productions architectoniques comme un des moyens les plus propres à ajouter au caractère de majesté de leurs temples le charme d'une élégante beauté, qui fut toujours le poétique apanage de ce peuple et de ses divinités; de faire voir que ce système, appliqué à des édifices élevés sous le ciel le plus pûr, éclairés par le plus beau soleil et entourés d'une végétation brillante, était le seul système à la disposition de l'artiste pour mettre l'œuvre de l'art en harmonie avec l'inépuisable richesse de la nature; de montrer ainsi que l'application de ce système reproduit dans son entier sur un monument de l'antiquité, n'offrait rien par son aspect qui le rendît indigne de la perfection et de la beauté des œuvres de l'art grec. Notre objet était encore d'envisager l'architecture polychrôme des Grecs sous le rapport de son emploi comme moyen de conservation de leurs monuments, de la conséquence et de la nécessité de ce même système comme entièrement identique avec celui de la statuaire coloriée, de l'emploi de celle-ci comme objet d'embellissement particulièrement inhérent aux monuments. Enfin, nous nous proposions de traiter de la peinture historique dans son application locale aux temples et aux édifices de l'antiquité, comme offrant dans sa réunion à la sculpture et à l'architecture, les éléments indispensables au complément de la plupart des temples et des édifices publics des anciens, de manière à faire admettre que les plus belles et les plus importantes productions architectoniques de l'antiquité tiraient leur puissant effet de l'alliance de trois arts, dont les ouvrages, pris isolément, étaient susceptibles de s'élever jusqu'au sublime, mais dont l'impression simultanée devait frapper et les sens et l'esprit par tout ce que le génie, le talent et la science de l'homme pouvaient produire de plus attrayant et de plus imposant tout à la fois.

« En portant notre examen sur l'architecture des temps primitifs de la Grèce, nous trouvons les notions les plus certaines sur l'existence des édifices dont la construction était toute de bois, matière que les Grecs avaient adoptée pour la construction de leurs palais et de leurs temples, avant qu'ils n'en élevassent de pierre ou de marbre. Le besoin de conserver une pareille matière, exposée à une trop prompte destruction dans son emploi naturel, dut faire recourir à l'application des moyens dès lors connus pour donner le plus de durée possible aux monuments qui en étaient construits. On sait que les premières idoles en bois exposées à la vénération des Grecs leur furent envoyés d'Égypte. La vertu conservatrice des couleurs dont les Egyptiens couvraient ces idoles, dut naturellement conduire les Grecs à faire aussi l'application de ces couleurs aux monuments composés de morceaux de charpente. Effectivement, les Grecs, en colorant les temples qui formaient alors toute leur architecture, en assuraient la conservation pour une durée au moins égale à celle des images que ces édifices renfermaient.

« Cette induction, sans doute bien naturelle et qui n'est, par rapport à l'architecture, qu'une reproduction des idées exprimées par le savant auteur du *Jupiter Olympien* dans ses recherches sur la sculpture polychrôme, suffit certainement pour en faire admettre les conséquences. Mais comme il est de l'essence des études archéologiques d'appuyer, par le plus de notions possibles, les vérités que l'esprit investigateur était parvenu à établir avec le seul secours de l'érudition et du raisonnement, nous fortifierons, par le témoignage d'un auteur de l'antiquité, ce qui jusqu'à présent ne dérivait que de l'analogie. Le passage suivant, tiré de Vitruve, ne laisse subsister aucun doute sur l'objet que les anciens se proposaient dans l'application de la peinture comme moyen de conservation. Dans le chapitre où il a passé en revue les pièces de charpente qui entraînent dans la composition de la couverture des édifices et, en particulier, des entablements, il dit : Les différentes parties de la charpente, comme aussi la manière dont les charpentiers travaillaient le bois, furent imitées par les architectes dans l'ordonnance de leurs temples en pierre et en marbre; et comme les poutres étaient posées de manière à dépasser avec leurs têtes la face extérieure des murs, ils coupèrent à fleur de mur ce qui en dépassait, et y appliquèrent des planches de la forme des triglyphes, qu'ils couvraient de cire bleue. »

Cette citation doit faire admettre comme certain que les charpentes qui entraient seules dans les premières constructions des Grecs, étaient revêtues de couleurs, et comme il est certain aussi que, malgré l'usage de la pierre et du marbre, employés depuis aux temples et aux autres édifices, les plafonds et les charpentes de la couverture n'ont pas cessé, dans la plupart des monuments de l'antiquité, d'être faits de bois, nous devons également admettre que ces parties, si importantes dans la combinaison de l'architecture des anciens, ont dû continuer d'être ornés de peintures.

« De l'application primitive des couleurs sur les constructions en bois, passant à des temps moins éloignés pour y chercher les traces des monuments en pierre et en marbre également coloriés, de nombreux moyens de prouver l'existence non interrompue de l'architecture polychrôme chez les Grecs, se présentent à nous; mais désigner ici les monuments en pierre et en marbre sur les fragments desquels l'existence de l'application de la peinture a été connue, soit comme couvrant de tons locaux les principales parties dont ces monuments se composaient, soit comme embellissant des ornements les plus variés, les bandeaux, les tables ou les moulures qui servaient à en détailler les masses, ce serait énumérer presque tous les édifices de la Grèce et de la Sicile, qui, découverts depuis Stuart jusqu'à nos jours, ont été étudiés et dessinés avec une scrupuleuse exactitude. Bornons-nous à indiquer ceux qui nous ont servi à compléter notre restitution.

« Pour appuyer la restauration du pavé du temple, dont le sol est supposé recouvert en stuc colorié, enrichi d'ornements peints, nous parlerons d'un pavé d'un autre temple à Sélinunte, formé d'un enduit en stuc d'un ton jaune, et sur lequel des lignes de diverses couleurs étaient encore visibles. Cet exemple ne laisse plus de doute sur l'usage de couvrir de stuc colorié et d'orner de peintures variées l'aire des temples. Ce fait est d'une haute importance. Il nous fait voir la peinture employée à embellir une partie des monuments antiques, où nous aurions peut-être craint nous-même d'en étendre l'application; il nous explique ensuite d'une ma-

[1] Si cette généralité peut être contestée quant à présent, le principe ne peut l'être dans certains cas qu'on ne saurait encore bien préciser, si ce n'est celui allégorique.

Ce savant s'occupe depuis plusieurs années de faire graver sa restitution du temple d'Empédocle, par le procédé lithographique en couleur à plusieurs pierres, procédé mis si habilement en pratique par

nière plus précise qu'on n'a pu le faire jusqu'à présent, l'origine, le genre et le caractère des pavés mosaïques des anciens. En effet, la combinaison des objets, la diversité des tons, et surtout la représentation des figures qu'on trouve presque toujours sur les mosaïques, démontrent plutôt l'imitation de peintures originairement établies sur l'aire des temples, qu'elle ne rappelle la reproduction embellie d'un compartiment de dalles qui eût couvert le sol; compartiment dont elles auraient conservé davantage la disposition, comme cela a eu lieu chez les modernes, si leur destination première n'eût été de retracer avec des matériaux plus durables la même décoration dont la peinture avait embelli primitivement le sanctuaire des dieux.

« Divers fragments de pavé mosaïque, trouvés en Sicile, ont été la source d'où nous avons tiré les matériaux employés à la restitution des ornements coloriés qui couvrent le sol de notre édifice. En suivant la filiation de nos idées sur l'origine et le but de la mosaïque, nous n'avons fait que rendre à la peinture ce que cet art a légué à la mosaïque.

« Aux preuves tirées des traces du stuc colorié qui enveloppait les tambours des colonnes de presque tous les fûts en pierres dans les temples de la Sicile, sur lesquelles s'appuie notre coloration des colonnes du temple d'Empédocle, se joint encore le témoignage de feu M. Dufourny. Voici ce que contient une note conservée à la Bibliothèque du Roi, et écrite de la main de ce savant professeur : « M. Dodwell m'a dit avoir vu, dans la Grèce, plusieurs temples dont les colonnes sont revêtues de stuc, comme le sont, en Sicile, celles de Girgenti, de Sélinunte, etc. Quelquefois ces stucs étaient coloriés de gris, de rouge ou d'azur, comme sont ceux de Sélinunte ; il n'y a que les colonnes en pierre qui étaient revêtues de stuc.

« Quant au chapiteau ionique qui appartient au temple restauré, il est reproduit tel qu'il s'est conservé jusqu'à sa découverte. La pierre en est plus dure que celle du reste de l'édifice ; les oves au-dessus du coussinet et au bas des volutes sont sculptées et peintes, et le contour des feuilles et des fleurons est gravé dans la pierre. Ces ornements ainsi que les tracés des volutes étaient, comme l'ensemble du chapiteau, rehaussés de diverses couleurs employées sans aucun intermédiaire de stuc. Malgré sa dégradation apparente, il a été facile de le restituer complétement et presque sans conjectures

« Les chapiteaux d'antes du temple de Jupiter Panhellénien, à Egine, et de celui de Némésis, à Rhamnus, ont servi à la restitution de ceux de notre temple; les traces de la couleur d'azur dont étaient également couverts les restes d'un pareil chapiteau trouvé à Sélinunte même, sont une autorité suffisante pour cette adoption.

« Presque tous les entablements des monuments de la Sicile, et surtout celui du temple qui nous occupe, avaient conservé des restes de stuc colorié, qui les couvraient depuis nombre de siècles; et ces faits établissent suffisamment celui du système polychrôme adapté à cette partie essentielle de l'architecture antique. Les couleurs et les ornements de ces divers monuments étaient, à peu de variantes près, les mêmes adaptés aux mêmes objets.

« Les moulures supérieures des larmiers, continuellement disposées en morceaux rapportés d'une pierre très-dure, avaient leurs ornements gravés et peints. Cette disposition était une donnée certaine pour notre restauration. Toutefois une particularité remarquable trouvée sur l'entablement qu'il s'agissait de reproduire dans son état primitif, rendait cette tâche assez difficile. Outre les couleurs locales, de très-légères traces de bleu et de jaune éparses sur le fond des métopes, et d'autres vestiges de tons rouges, verts et d'azur qui s'étendaient sur la face de l'architrave, annonçaient, quoique sans aucune précision de forme, que ces parties avaient été décorées et enrichies d'ornements variés de dessins et de couleurs. Comment restituer ces ornements dans leur état primitif, quand aucun autre monument de la Sicile et de la Grèce n'offre la trace d'un pareil emploi de richesses dans les décorations d'un entablement essentiellement empreint du caractère de l'ordre dorique ? Des fragments de sculptures coloriées en terre cuite, de peintures de vases, monuments précieux pour l'histoire de l'art où est représentée l'image de parties essentielles de l'architecture monumentale, où l'on retrouve des couronnements de temples célèbres bien imités, suppléeront aux matériaux plus sérieux qui faisaient faute.

« Les dessins variés de feuillages et de fruits, de palmettes et de rinceaux, de postes et de perles, dont les architraves de ces mêmes terres cuites sont enrichies, s'adaptent également aux diverses parties coloriées de l'architrave de notre temple. Les méandres tracés en couleur sur le filet au-dessus des gouttes, et le bandeau qui couronne l'architrave extérieure du Parthénon et l'architrave intérieure des temples de Thésée et d'Erechthée, à Athènes, sont des exemples réels à l'appui d'une pareille application. Plusieurs morceaux d'architraves trouvés à Palmyre, à Malte, et ceux du temple de la Fortune Virile et de Jupiter Stator à Rome, font voir en outre à quel degré les ornements dont ces architraves sont enrichies offrent le caractère traditionnel et imitatif des ornements conservés sur nos terres cuites. A Palmyre, on retrouve la vigne avec son feuillage ornant la table du milieu de l'architrave ; à Malte, les postes qui en forment la bordure; au temple de la Fortune Virile, les perles pour seul ornement ; et au temple de Jupiter Stator, un composé de palmettes et de rinceaux ; enfin, sur tous ces restes d'édifices de divers pays et d'époques si différentes, les mêmes dessins et les mêmes ornements employés à la même place où nous les voyons sur nos précieux fragments.

« La corniche du temple a été plus facile à restituer. En reproduisant sur chaque moulure les mêmes ornements peints, dont plusieurs moulures en marbre et en pierres trouvées à Sélinunte, à Agrigente et à Syracuse, présentaient les exemples, nous pouvions être sûr de lui rendre son aspect et son caractère primitif. A la moulure supérieure qui forme le chéneau, nous avons appliqué des têtes de lions en terre cuite et coloriées, pareilles à celles que M. le duc de Luynes a découvertes à Métaponte. Ainsi rien dans la restitution de cet entablement n'est laissé sans exemple et sans preuve à l'appui [1]. Le fronton est décoré d'un composé d'ornements adoptés d'après de pareils embellissements qui ornent quantité de stèles trouvées en Grèce, et quantité de tympans reproduits sur des vases peints. Il faut ajouter à ces exemples la copie du couronnement d'un tombeau, dit de Josaphat, en Syrie, dont le dessin offre la tradition certaine de semblables ornements employés aux temples de la Grèce. Nous citerons encore le petit temple de Clitumne, dont le fronton offre le même genre d'ornement, quoique reproduit à une époque éloignée de bien des siècles de celle où les Grecs en firent le premier usage.

« Dans la restitution de la couverture, rien n'est hypothétique : nous possédons des tuiles peintes en rouge et en jaune ; M. le duc de Luynes conserve un fragment de tuile de recouvrement orné de feuilles de méandres, semblables à celles admises dans notre restauration. Les antefixes et les tuiles de faîtage ornées sont une inspiration du temple de Némésis, à Rhamnus, conforme d'ailleurs aux mêmes objets provenant d'Eleusis et d'Athènes, ainsi qu'aux nombreux exemples trouvés à Herculanum, à Pompéi et à Rome. Cette application n'a pas besoin d'être appuyée sur d'autres preuves. Le couronnement en haut du fronton est motivé d'après celui qui occupait la même place dans un fronton au temple d'Egine.

« Avant de passer aux détails de la restauration de l'intérieur du temple, nous devons placer ici quelques réflexions qui découlent naturellement des faits que nous venons d'indiquer, relativement aux parties restituées de l'extérieur. En contemplant cet édifice tel qu'il résulte de l'application certainement authentique des nombreux exemples précités, on est surtout frappé de l'air de famille qu'il présente avec les édifices de Pompéi et d'Herculanum. Les couleurs appliquées sur toutes les parties de l'architecture, la richesse de la décoration, le goût des ornements, caractères dominants de ces édifices, rappellent le type primitif de l'architecture des Grecs. La reproduction traditionnelle et permanente de ce type que nous sommes parvenus à restituer, se retrouve partout ; ainsi, en comparant les fragments en terre cuite du chéneau d'un des temples de Métaponte, d'un autre en pierre d'un temple de Sélinunte, et de plusieurs fragments en marbre des temples de Phigalie, d'Egine, de Rhamnus, etc., avec les restes de chéneaux en terre cuite qui ornaient à Pompéi la plus simple habitation et le monument le plus somptueux, nous y découvrons, pour la forme et pour le style des ornements, une ressemblance telle que rien ne s'opposerait à ce qu'on se servît de ces derniers fragments pour la restitution du couronnement des temples d'une bien plus haute antiquité ; il n'en résulterait pas la moindre incohérence. Mais nous ne prolongerons pas l'énumération des autres rapprochements tout aussi faciles. Il suffit d'avoir vu les ruines de Pompéi et d'Herculanum, ou de les avoir étudiées dans les ouvrages qui en traitent, pour trouver à chaque page, sur les édifices de ces deux villes, une preuve à l'appui de la permanence des formes et du système d'architecture en usage dans les monuments les plus anciens, et pour admettre, comme conséquence, que ce même principe de similitude à l'extérieur devait exister aussi pour la décoration intérieure.

« En arrivant vers cette conséquence, nous avons voulu faire apprécier les ressources considérables que pourront nous offrir désormais Herculanum et Pompéi, pour y recueillir les matériaux nécessaires à la restitution du système entier de l'architecture monumentale des Grecs. Une fois certains de sa filiation, nous n'aurons plus qu'à remonter de proche en proche à la source des motifs qui dirigèrent les artistes des colonies grecques, pour y découvrir le type des monuments de la mère-patrie. Ainsi, quoique nous ayons pu établir les principales parties de notre restauration intérieure d'après les restes des temples de la Grèce et de la Sicile, nous n'en avons pas moins eu recours aux édifices d'Herculanum et de Pompéi, autant pour compléter par cette application le résultat de nos recherches, que parce que son emploi pouvait et devait faire mieux apprécier l'enchaînement de nos inductions.

« En parlant ici des compartiments figurés du mur de fond du portique, et surtout de ceux du lambris-appui dans la cella, comme plus particulièrement inspirés par un système semblable que l'on retrouve dans presque tous les temples ou édifices de Pompéi, nous ferons remarquer combien cette disposition particulière de bossages réels ou apparents, imités en stuc ou peints, tient au système des plus anciens monuments. En effet, les temples de Junon et de la Concorde, à Agrigente,

1 Voyez la représentation coloriée de cet entablement, pl. XVII, fig. 11, et, pour le chéneau trouvé à Métaponte par M. le duc de Luynes, pl. XL, fig. 1, *Arch. ant. de la Sicile*.

M. H. Roux aîné, dans sa *Charpente de la Cathédrale de Messine*, publiée en 1841, chez F. Didot. Les amis des arts se promettent de douces jouissances à l'apparition de cet ouvrage, qui doit mettre sous leurs yeux

nous ont fourni les moyens de constater que les assises inférieures sur lesquelles s'élèvent les murs de la cella, et qui en forment l'appui général, sont composées de morceaux de pierre qui comprenaient toute la hauteur de cet appui, de manière à offrir un appareil de parallélogrammes placés en hauteur, tandis que le reste des murs était construit d'assises plus petites disposées en longueur. Le temple ionique sur l'Ilissus; les temples d'Erechthée et de Thésée, et les Propylées d'Athènes; le temple d'Apollon, à Bassæ, les Propylées et le temple de Diane, à Eleusis, ont de même cette haute assise au bas du mur de la cella. Enfin, au temple de Némésis, à Rhamnus, ce mode est déjà rendu plus apparent à l'aide de tables saillantes taillées sur chacune des pierres de cette assise, de la même manière qu'on le voit dans plusieurs temples de Sélinunte. Il résulte donc de ces faits que les tables, les bossages, les compartiments disposés en hauteur au bas des murs, comme on le voit à presque tous les temples de Pompéi, ainsi qu'à un grand nombre de ceux de Rome et du reste de l'Italie, ne sont qu'une imitation continuée d'un système primitif; en sorte que, soit que nous les voyons taillés dans le marbre et la pierre ou reproduits par le stuc, ou simulés par la peinture, nous devons toujours admettre cette partie comme caractéristique d'un genre de construction employé par les Grecs dans la plus haute antiquité. Dès lors il est naturel de penser que le premier principe de l'emploi des couleurs dut être l'imitation peinte des constructions réelles ; c'était effectivement donner un motif à cet emploi. Des études comparatives démontrent aussi une transmission non interrompue de traditions architectoniques, depuis les temples élevés à des époques presque fabuleuses, jusqu'aux églises construites des milliers d'années après. Elles font voir en même temps à quel point les Grecs ont su imprimer à leurs embellissements en apparence les plus indépendants de toute influence motivée, ce caractère de convenance et de raison qui fut toujours chez eux la source du beau.

« Il nous est facile de justifier les plafonds rampants formés par la charpente apparente du comble, que nous avons cru devoir adopter dans l'intérieur de notre temple, sans l'intermédiaire d'un plafond horizontal. L'entablement d'un seul morceau, sans aucune entaille pour recevoir les poutres nécessaires au placement d'un plafond plat, et le peu de grandeur de notre monument, qui permettait cette simplicité de construction, motivent sans doute notre disposition d'une manière suffisante; aussi cherchons-nous moins à rassembler d'autres preuves pour appuyer spécialement notre restitution, que nous ne nous attacherons à présenter le résultat de nos recherches en général sur cette partie de l'architecture grecque.

« Le système de couverture en charpente apparente s'étendait aux édifices de toute grandeur et de toute destination. Le témoignage de son existence, découvert dans les ruines de plusieurs temples grecs, est encore conforme aux nombreux exemples retrouvés à Pompéi, ou traditionnellement adoptés dans plusieurs monuments de Rome ancienne, ou conservés dans les basiliques romaines depuis Constantin, et même dans plusieurs églises modernes de la Sicile. Susceptible de tous les degrés de simplicité ou de richesse, ce système est essentiellement caractéristique, parce qu'offrant à l'œil toutes les combinaisons de pièces de bois dont se compose la couverture des édifices, il présente à l'artiste tous les moyens d'orner cette couverture par une infinité de compartiments motivés.

« L'emploi de la charpente apparente des combles, sans l'intermédiaire des plafonds horizontaux, est constaté par la découverte de tuiles trouvées en Sicile et à Pœstum, dont les faces supérieures et inférieures étaient également peintes ; mais comme d'autres tuiles, aussi trouvées dans les mêmes lieux, n'avaient de couleurs que sur la face supérieure, on a été fondé à croire que les premières furent faites ainsi pour être vues en dessus et en dessous, et que les autres ne durent être aperçues que du côté extérieur, où la couleur était appliquée, c'est-à-dire que les premières furent entièrement mises en œuvre dans le système de la charpente apparente, tandis que les autres durent l'être dans un système où leur face inférieure était cachée à l'œil par des constructions intermédiaires. Dans certains cas, c'étaient les plafonds plats qui masquaient les tuiles et la charpente du toit ; dans d'autres cas, comme nous le voyons à notre édifice, où il ne pouvait y avoir de plafond horizontal où cependant les tuiles n'avaient de couleur que d'un côté, c'étaient des planches et des dalles ou des briques plates, appliquées immédiatement sur les chevrons, qui devaient en empêcher la vue. Dans ce dernier cas, les intervalles entre les chevrons étaient occupés par autant de plafonds rampants et unis, plus propres à recevoir des ornements peints ou sculptés, que ne pouvaient l'être les compartiments à ressaut produits par la superposition des tuiles fixées immédiatement sur les chevrons [1].

« Il y avait donc trois genres de couverture apparente dans l'intérieur des temples grecs, et sans énumérer, soit les constructions de Pompéi, où ces diverses dispositions ont dû être adoptées alternativement, soit les peintures de cette ville représentant des sujets d'architecture où elles sont clairement exprimées, je crois pourtant nécessaire de parler de deux tombeaux taillés dans le roc, l'un de Canosa, l'autre d'Athènes, dans lesquels on voit que les pannes, les faîtages et les chevrons sont reproduits de la manière la plus exacte pour offrir l'imitation d'une charpente apparente. Tel dut être l'aspect des combles dans l'intérieur des temples, dont ces hypogées, comme les tombeaux nouvellement découverts à Corneto, étaient des copies.

« Les ornements que les anciens appliquèrent au moyen de la sculpture et de la peinture sur les plafonds de leurs temples, et dont les traces certaines se sont conservées jusqu'à nous, se trouvent surtout dans les restes du temple de Némésis, à Rhamnus, comme aussi dans ceux des propylées d'Éleusis et des temples de Thésée et d'Erechthée, à Athènes. Dans ces derniers monuments, dont les plafonds sont en marbre, nous voyons les faces des poutres, leurs sofites et les encadrements des caissons, enrichis d'une grande variété d'ornements peints et sculptés; des oves, des palmettes, des méandres, brillants des plus belles couleurs, y enchâssent de nombreux compartiments à fond d'azur semés d'étoiles d'or. Dans d'autres monuments dont les plafonds n'étaient pas en marbre, les charpentes étaient décorées des plus riches sculptures ou d'ornements en terre cuite, rehaussées par la vivacité des couleurs, ou bien encore revêtues de bronze incrusté d'or, d'argent, d'ivoire, de nacre et d'autres matières précieuses. En décorant d'après les mêmes principes les pièces de bois et les compartiments du plafond de notre temple, nous pensons n'avoir fait que mettre cette partie de la construction en harmonie avec le reste de l'intérieur. Au surplus, toutes ces dispositions se retrouvent encore dans la basilique de *Santo Pietro del Palazzo*, à Palerme, bâtie au douzième siècle, dans celle de *Santa Maria la Nuova*, à Morréale, élevée au commencement du treizième [1], et dans plusieurs autres églises de la Sicile, construites à des époques postérieures, toutes traditions de l'antiquité. Le caractère de ces décorations conserve évidemment le type de l'origine grecque, tel que les descendants de la Grèce idolâtre durent l'imprimer aux temples chrétiens.

« Nous avons peu de choses à dire sur les moulures et les bandeaux ornés qui couronnent les quatre faces du mur de l'intérieur de la cella de notre temple ; elles sont copiées d'après les restes du temple de Némésis, à Rhamnus, où cette décoration est employée aux endroits correspondants. Cette partie de notre restitution est donc appuyée sur des exemples incontestables.

« En insistant sur l'emploi de la peinture comme essentiellement liée à l'architecture hellénique, nous n'avons parlé jusqu'à présent que de la peinture de décor, mais ayant dû introduire dans notre restauration tous les moyens d'embellissements dont l'histoire et les monuments nous autorisaient à nous servir pour arriver à un résultat complet, nous avons encore à nous occuper de la peinture d'histoire. L'usage de cette peinture sur les murs des édifices publics était général dans la Grèce. Ces portiques d'Athènes, d'Olympie et de Delphes, où Polygnote, Euphranor et Micon, en retraçant les exploits des héros, excitaient leurs concitoyens à l'imitation des vertus guerrières: ces curies, dans lesquelles furent représentées par Protogène et Olbiade les images des législateurs ; ces théâtres, ces odéons, que décoraient les portraits des poëtes et les figures des Grâces, leurs inséparables compagnes; ces gymnases offrant aux regards les demi-dieux vainqueurs dans les combats de Mars et dans ceux des Muses; ces propylées, plus fameux encore par les ouvrages des peintres qui les ornaient que par les marbres dont ils étaient couverts ; enfin les palais, les maisons, les tombeaux, tout nous fait voir la peinture d'histoire appliquée à la décoration des édifices, et cette application locale et adhérente aux monuments même dont elle faisait le principal embellissement; à plus forte raison dut-elle orner les temples. Entre autres exemples tirés de la seule ville d'Athènes, nous citerons les temples de Thésée, d'Erechthée, des Dioscures, de Bacchus et d'Esculape, dont les peintures étaient toutes significatives par rapport aux lieux et aux divinités. Ce système bien caractéristique, et qu'il ne faut pas confondre avec les tableaux suspendus à l'édifice sacré en forme d'offrandes, se retrouve à toutes les époques de l'art chez les Grecs, et remonte jusqu'à l'Egypte. Il en est ainsi en Italie ; les peintures les plus anciennes y étaient également faites sur les murs. Telles furent celles du temple de Junon d'Ardée; celles de Cora, d'une antiquité plus reculée encore, celles de Lavinium, que Caligula essaya vainement d'enlever du temple en ruines qu'elles avaient décoré. Cet usage se conserva jusqu'à des temps très-postérieurs; les mosaïques, les fresques des basiliques primitives, celles de la renaissance en furent la continuation. Quant au caractère de ces peintures, il est reconnu que celles des vases grecs et siciles en donnent l'idée la plus exacte; il est même hors de doute que beaucoup d'entre elles sont des compositions réduites des plus célèbres peintres grecs. Ces compositions étaient de deux genres, celles où la complication du sujet et la circonscription de l'espace forçaient à disposer les groupes les uns au-dessus des autres, et celles où il était possible de ranger les figures sur une seule ligne. Dans le choix que nous avons fait pour notre temple, nous n'avons été déterminés que par les dimensions de l'édifice, dont le peu d'étendue motivait notre préférence pour le genre de composition le moins compliqué. A l'égard de la disposition architecturale des peintures, il devenait plus difficile de la reproduire avec certitude, à cause de la pénurie de documents précis et spéciaux. Cependant la découverte des tombeaux de Corneto, où la peinture historique locale est appli-

1 Le plafond de la chapelle représenté pl. XLII de l'*Archit. moderne de la Sicile*, par Hittorff et Zanth, peut donner jusqu'à un certain point l'idée de la restauration que nous avons adoptée. Quant aux autres genres de plafonds, on en voit des exemples dans l'*Arch. antique*.

1 Voyez l'*Arch. moderne de la Sicile*, pl. XLVI, LXVII, LVIII, LXXX, et LXXI.

le spectacle nouveau d'un monument religieux de l'art grec, orné de couleurs dans toutes ses parties, avec les peintures murales, les *ex-voto*, les autels, les offrandes, la statuaire coloriée, enfin tous les objets caractéristiques d'un sanctuaire grec.

Nous terminerons en présentant quelques observations sur les ordres composites, observations que nous puiserons dans les monuments antiques, où l'architecture, la sculpture, la peinture se trouvent combinés ensemble. Le fragment de vase étrusque (*a*), donne le dessin d'une stèle dont la composition est celle d'un temple formé avec des détails d'architecture puisés dans divers ordres unis au charme de la couleur. Quoique ses formes très-simples ne soient pas des plus pures sous le rapport du dessin, le mélange de plusieurs caractères n'en forme pas moins un tout où l'on retrouve l'emploi de la frise dorique et du chapiteau corinthien modifié; ce mélange se fait remarquer dans plusieurs monuments cités.

quée de la manière la plus monumentale et la plus significative, paraît devoir fixer les idées sur le système général des anciens dans l'emploi de ce genre d'embellissement. En nous rattachant à ce système, et en consultant le peu d'indices que nous avons pu recueillir dans Pausanias, lorsque cet auteur parle des offrandes suspendues soit au-dessus des portes, soit au-dessus des peintures, nous avons cru avoir autorité suffisante pour ne pas étendre les tableaux jusqu'au couronnement du mur. Nous ne prétendons pourtant pas établir d'une manière rigoureuse que telle devait être partout la disposition des peintures dans l'intérieur des temples; mais, sans nier que la superficie entière des murailles pût quelquefois en être couverte, nous n'en avons pas moins l'intime conviction que notre arrangement était le plus fréquemment en usage, et cela par l'obligation de réserver dans l'espace, presque toujours très-circonscrit du naos et des épistodomes, les localités nécessaires pour recevoir les nombreuses offrandes, qui firent des temples grecs et siciliens autant de dépôts sacrés, remplis à la fois des dons de la richesse et des chefs-d'œuvre de l'art. »

Ce qui suit et que nous élaguons, se rapporte au caractère que l'auteur a cru devoir donner aux sujets des peintures historiques de sa restauration et aux sujets qu'elles devaient représenter, pour être en rapport avec l'état de l'art et les usages à l'époque de l'érection du monument. Cette époque il la place 126 ans avant Jésus-Christ, vers la quatre-vingt-dixième olympiade, temps où l'art grec était à son apogée. Empédocle, qui vivait en 442 avant J.-C, n'est peut-être pas le héros en l'honneur duquel les Sélinuntins érigèrent cet édicule; toutefois l'auteur a pu le supposer, et nous pouvons l'approuver d'avoir représenté emblématiquement sur une des faces les habitants de la ville, figurés par deux femmes et un vieillard sollicitant les secours du philosophe.

« Au fond du temple s'élève la statue d'Empédocle [1]; elle est supposée d'or et d'ivoire, avec les attributs, les vêtements, la richesse des matières et la variété des couleurs qui pouvaient convenir au héros-dieu. Cette partie de la sculpture polychrôme nous a paru d'une application d'autant plus caractéristique à la représentation d'Empédocle, que ce favori des dieux ne quittait jamais le manteau de pourpre, et marchait la tête ceinte de la couronne pythique. Si, pour autoriser cette application, il était besoin d'ajouter aux nombreuses preuves que le savant auteur du Jupiter Olympien a rassemblées sur l'existence et l'usage de cet art chez les Grecs, nous en verrions une de plus dans l'effet harmonieux et complet qui résulte de son rapport avec l'architecture grecque, telle que nos recherches nous ont mis à portée de la reproduire. Cette sculpture, toute locale, peinte comme l'architecture, mettait la plastique plus immédiatement en rapport avec la décoration générale, et les fonds colorés faisaient mieux ressortir les formes et les contours de la sculpture. Les sujets sculptés et peints à l'extérieur des édifices avaient encore sur la simple peinture l'avantage de présenter plus d'effet par leurs saillies réelles; éclairés comme le monument, ils changeaient d'aspect à toutes les phases du jour aussi bien que l'architecture, et par conséquent les jeux de la lumière et de l'ombre y étaient toujours concordants. Quant à l'emploi que nous en avons fait, il est justifié par les statues du temple d'Egine et par les métopes de Sélinunte, d'Agrigente, du temple de Thésée, du Parthénon, témoignages presque superflus pour quiconque a suivi les raisonnements de l'ouvrage sur le Jupiter Olympien; mais qui, découverts postérieurement à la publication de ce beau travail, sont un nouvel et juste hommage rendu à la sagacité de son auteur.

« Le bronze, que nous avons adopté pour la porte, fut la matière le plus ordinairement employée a la fermeture des temples. A la vérité, les portes du temple de Minerve, à Syracuse, et de plusieurs autres édifices sacrés, étaient faites d'or et d'ivoire; mais ces rares exemples devaient faire une sorte d'exception à l'usage général, c'est-à-dire, être réservés pour les sanctuaires des principales divinités. Nous avons combiné la décoration de notre porte d'après les peintures des vases antiques, et d'après la représentation des portes feintes, aux tombeaux de Telmissus, taillés dans le roc. Quant aux ouvertures de la partie supérieure, elles sont imitées de semblables à-jours pratiqués dans les hypogées d'Acré en Sicile, qui remontent à la plus haute antiquité.

« L'habitude de placer et de consacrer les autels dans les sanctuaires, est trop constatée pour que nous ayons besoin d'en justifier l'application à notre temple. Cicéron, après avoir décrit l'antique édicule de la maison d'Héjus, à Messine, où l'on voyait un Cupidon et un Hercule, ajoute que deux autels étaient devant ces divinités pour indiquer la sainteté du lieu. Ce serait assez de ce passage pour mettre hors de doute l'existence de cet usage dans les temples de la Sicile, à peu près de la même importance que le nôtre.

« Enfin, en ce qui concerne les offrandes, ce n'est que sur la manière dont elles étaient disposées, qu'il convenait de diriger nos recherches, puisque le nombre, la nature et l'objet de ces *ex-voto* sont infinis dans la nomenclature que nous en donnent les auteurs.

« En motivant plus haut la disposition des peintures, nous avons indiqué, comme cause de cet arrangement, la nécessité d'un espace propre à l'exposition des offrandes. Pausanias nous apprend que le bouclier de Pyrrhus se voyait au-dessus de l'entrée du temple de Cérès, à Argos. Ainsi le bouclier que nous avons suspendu au haut de la porte de notre édifice, exemple certain et pour l'objet et pour le lieu, rend au moins probable que le reste de l'espace occupé par ce bouclier avait une destination analogue. Le même auteur, après avoir décrit les œuvres de Polygnote, dans l'édifice attenant aux propylées d'Athènes, dit qu'au-dessus de ces peintures on voyait le portrait de Musée. Les tableaux portatifs n'étant le plus souvent que des offrandes, il est permis d'en induire que, dans cet édifice, soit sanctuaire, soit simple lieu public, les offrandes étaient distribuées au-dessus des peintures locales. De là une nouvelle confirmation de la frise que nous avons réservée au haut de nos peintures historiques. Quant au portrait même de Musée, comme Pausanias ne dit pas précisément qu'il était peint, celui d'Empédocle que nous avons représenté, est en terre cuite coloriée, pareille à un *ex-voto* de ce genre, qu'on voit dans la collection de M. Durand, à Paris. D'autres preuves à l'appui de notre restauration résultent des peintures de vases dont les sujets représentent des scènes qui se sont passées dans l'intérieur des temples. Nous voyons que les boucliers, les couronnes, les cnémides, les bandelettes, les bucrânes, les patères et beaucoup d'autres objets votifs occupent toujours le champ supérieur de ces peintures. Souvent ils touchent au bord, et quelquefois même ils dépassent la ligne d'encadrement. Ces exemples sont concluants pour établir la localité où les anciens exposaient leurs offrandes, et, de plus une certaine disposition symétrique dans la manière de les distribuer, puisque, dans toutes ces peintures, les objets, représentés se balancent, soit par leurs formes, soit par leur masse, et qu'ils forment toujours une sorte d'arrangement régulier; ce qui doit faire admettre que, dans la réalité, les objets votifs, par la richesse de la matière comme par le travail de l'art, contribuaient à la décoration des temples. »

Telle est la tâche que M. Hittorff avait à remplir : désireux de réunir, dans la restitution d'un seul monument, l'ensemble des preuves qui démontrent l'application des couleurs à l'architecture et aux arts accessoires qui en sont le complément, il a dû choisir le temple qui offrait le plus de certitude et qui, par ses dimensions restreintes, devait présenter moins d'écueils pour une reproduction aussi étendue. Il voyait aussi dans ce choix la possibilité d'une publication nécessaire pour faire connaître un point aussi important dans l'histoire de l'architecture, et des faits qui changent les idées sur cet art chez les Grecs. Ce n'est donc pas comme modèle parfait d'un temple antique, qu'il présente l'édifice qui a été l'objet de son étude; mais comme un monument où les traces du système polychrôme étaient les plus nombreuses, et sur lequel, par conséquent, ce système devenait plus facile à développer.

1 Voyez pl. x, F. III, de l'*Arch. ant. de la Sicile*.

(a) Voir fig 6 et le texte, page 20, livre IV.

Si les Grecs employaient de préférence le sévère dorique, fig. 1 (*a*), pour la composition de leurs temples, c'est que son caractère se prêtait à l'application de la couleur, à laquelle on donnait beaucoup d'extension en la diversifiant, en la graduant suivant l'importance du dieu du lieu, et toutes ces distinctions se faisaient sans changer le type consacré de cette architecture.

Fig. 1.

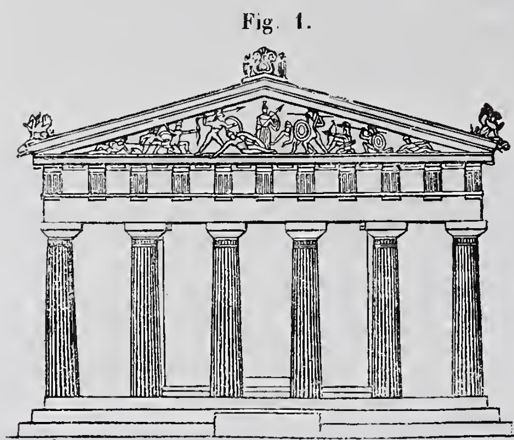


Fig. 2

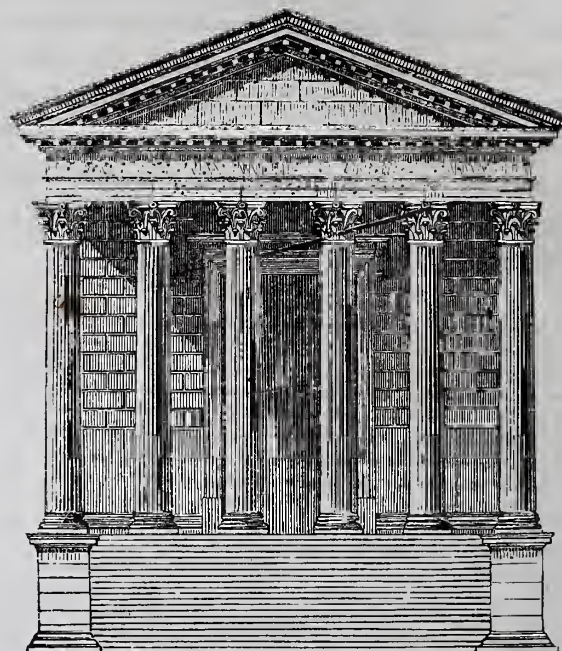
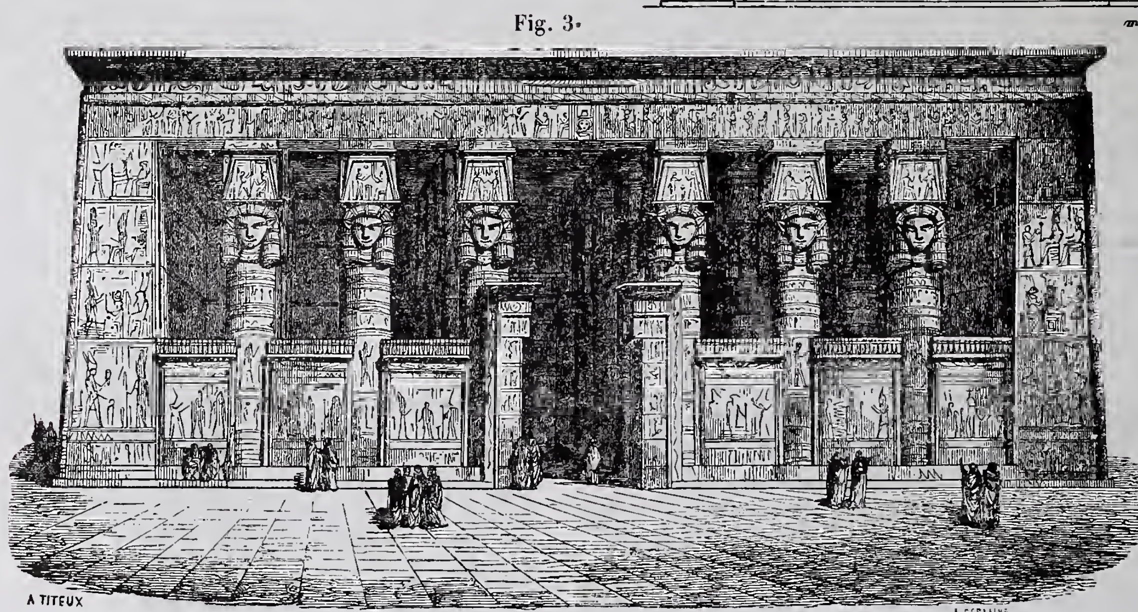


Fig. 3.



La fig. 2 donne l'exemple d'un ordre mis en usage par les Grecs et les Romains, pour la décoration des temples; il est plus riche, plus svelte, plus gracieux que le précédent (*b*). Ces deux premières figures font voir le système positif des compositions grecques et romaines, on y remarque un système de stabilité bien établi, des formes simples et convenables à leur destination, mais non susceptibles de variétés dans la masse et dans la proportion, voilà pourquoi on avait égard à la coloration des édifices. On était redevable

(*a*) Le temple d'Égine, fig. 1, dont les détails se trouvent pl. XIX, est de la plus haute antiquité grecque, six siècles avant J.-C.

(*b*) L'ordre corinthien qui forme le péristyle de cette façade est de la décadence des Romains, c'est la maison carrée à Nîmes. Cette composition a conservé le caractère des beaux temps de l'art grec et romain.

de ces progrès aux libéralités grecques; chaque province qui alors faisait élever des temples aux dieux, se piquait de mieux faire que ses voisins, et ils rivalisaient à qui se surpasserait en beauté, en grandeur et magnificence; c'est ce qui nous explique pourquoi les mêmes ordres ne sont pas répétés de la même manière. Si, pendant dix siècles, ces peuples ont suivi la même marche et ont eu la même pensée, tant qu'à la forme architecturale, c'est qu'ils avaient tous une même croyance religieuse; aussi la décadence s'est-elle fait sentir lors du changement de religion.

Si on compare maintenant l'architecture égyptienne dont toutes les faces sont sculptées et coloriées, on verra que là, vraiment, il y a innovation, et un caractère bien distinct de celui des Grecs et des Romains. La fig. 3 (*a*) représentant la façade du temple de Dandérah, dédié à Athor-Aphrodite, la Vénus égyptienne, offre un des plus beaux exemples de l'architecture de l'Égypte (*b*). Il est d'autant plus remarquable qu'il est du très-petit nombre de ceux dont les chapiteaux sont uniformes, car ce n'est qu'au chapiteau à tête d'Isis que cette symétrie se retrouve; si l'on rencontre parfois des colonnes avec leurs chapiteaux décorés d'une manière régulière, ils sont indubitablement l'ouvrage des Grecs et des Romains, qui, tout en se conformant au goût du pays, soumirent leurs constructions aux lois de l'eurythmie.

Si l'on établit une comparaison entre ces trois compositions et l'architecture du huitième au douzième siècle, et celle du douzième au quinzième, là encore on trouvera une véritable création, susceptible de la plus grande variation dans les masses et dans les ornements; c'est sous Louis IX que la religion chrétienne fit éclore le style ogival, qui se prête si bien aux monuments gigantesques, et où la pensée artistique semble s'élever vers le ciel; ce qu'on ne voit pas dans le principe grec; on trouvera aussi une ornementation toujours accompagnée de figures relevées par le charme de la couleur.

Pour compléter ce que nous venons de dire ici sur l'architecture polychrôme des anciens, empruntons quelques lignes au rapport fait par M. Miel, à la Société libre des Beaux-Arts, sur le mémoire de M. Hittorff, sur la restauration du temple d'Empédocle, dont nous avons transcrit plusieurs fragments. »

« On sait que, dans l'origine, les arts furent une véritable langue, une langue commune à tous les peuples où vinrent se formuler par des signes sensibles les phénomènes naturels, les vérités philosophiques, les dogmes religieux, les sentiments moraux. Tous les arts ayant dû concourir à cette noble destination, chacun d'eux prêta son secours aux autres; ce qui ne put être exprimé par la forme, le fut par la couleur, en sorte que celle-ci, dans l'application primitive, était moins la décoration de l'architecture qu'elle n'en était le complément. »

Les traditions de l'histoire nous représentent les plus anciennes villes comme embellies ou caractérisées par la couleur. Ninive eut ses sept enceintes diversement colorées, ses briques nuancées de différents tons. Thèbe offre encore sur ses monuments les traces du coloris. Dans l'orient, l'architecture était colorée et elle l'est toujours. Le moyen d'admettre que l'architecture fût incolore chez les Grecs qui reçurent leurs arts de l'orient, patrie de la couleur? »

Ce n'est pas tout, la couleur multiplia de toutes parts ses applications monumentales. Les plus récentes investigations nous montrent les immenses parois des thermes de Rome colorées extérieurement par la mosaïque. Dans les premiers siècles du christianisme, cette brillante et inaltérable peinture sert à décorer les édifices consacrés au culte; les façades des basiliques en sont incrustées, et l'intérieur en resplendit. Ce genre d'ornement se rencontre dans les constructions bysantines, et les murailles des cathédrales gothiques furent également revêtues de peintures, dont plusieurs ont été retrouvées sous le badigeon qui les avait recouvertes (*c*). Soit donc que l'on descende des âges les plus reculés, vers l'époque

(*a*) Je dois la fig. 3 à l'obligeance de M. Horeau, architecte, auteur d'un très-beau travail, supérieurement gravé et colorié, intitulé : *Panorama d'Égypte et de Nubie*, lequel doit servir de guide à tous ceux qui veulent étudier la coloration des monuments de ce pays.

(*b*) Voir les détails figurés pl. XIV.

(*c*) Comme restauration, l'église royale de Saint-Denis en offre des exemples complets. — L'église de Saint-Savin, dans le départe-

où fleurit l'art grec, soit que l'on remonte des temps modernes vers la même époque, on rencontre toujours et partout la couleur appliquée à l'architecture. Ainsi, pour établir que l'architecture grecque fut incolore, il faut supposer que la tradition se serait arrêtée tout à coup pour ne reprendre son cours qu'après un intervalle de plusieurs siècles. Cette supposition est inadmissible ; aussi les faits mieux observés l'ont-ils démentie.

« La coloration fut un système traditionnel, continu et d'une application générale, tellement qu'à l'exception des temples transformés en églises, où un zèle pieux a fait effacer les accessoires décoratifs du paganisme, excepté encore les restes d'édifices antiques exposés pendant des milliers d'années aux influences destructives de l'atmosphère, on retrouve partout la couleur.

La nécessité de conserver, l'instinct du sentiment, les preuves du raisonnement, concourent donc avec les témoignages de l'antiquité, pour établir l'existence de l'architecture polychrôme. Appliqués avec discernement, se bornant à faire ressortir les fonds des tympans, les métopes, les ornements des moulures, à la distance où l'édifice pouvait être embrassé dans son ensemble, la diversité des tons n'atténuait pas l'unité de la masse, ces accessoires disparaissaient à ce point de vue, tandis que la première impression de cette masse se fortifiait successivement par le charme des détails coloriés. On avait d'abord admiré le tout, l'admiration se portait ensuite sur les parties, et l'intérêt allait toujours en augmentant. C'est précisément ce qu'éprouva notre armée d'Égypte, à l'aspect des restes de Thèbes. De loin la masse des pylônes, des temples, des palais, encore debout après tant de siècles, étonne les regards. Mais lorsque sur ces monuments, contemplés de plus près, on put distinguer l'éclat des plus vives et des plus fraîches couleurs, l'admiration fut portée à son comble ; nos artistes, nos savants, nos guerriers, saluèrent par les cris d'un enthousiasme universel la cité des Pharaons, et le désert retentit des transports de toute une armée. Mais, sans aller chercher si loin des exemples, nous trouvons dans nos cathédrales gothiques cet intérêt progressif des masses aux détails.

« A la vérité le temple (d'Empédocle), et la plupart des temples de la Sicile, étaient construits en pierre recouverte de stuc, mais la couleur n'en était pas moins l'auxiliaire architectural des constructions en marbre, le Parthénon était décoré de peintures à l'extérieur comme à l'intérieur. Cela se conçoit sans peine; supposez un temple de marbre blanc, sans ornements peints, à côté d'un autre temple en pierre et colorié. Dans la comparaison des édifices, la magnificence apparente de ce dernier e acera celle de la matière plus précieuse de l'autre, et le temple en marbre, enrichi dans ses principaux motifs par l'or et les teintes brillantes, se présente seul à notre imagination comme capable de soutenir avantageusement le parallèle. Rappelez-vous d'ailleurs que les arts ne furent pas créés seulement pour le plaisir des yeux. Comme nous l'avons déjà dit, leur plus noble but est d'instruire les hommes, en traduisant, dans une langue que tous comprennent, des pensées et des sentiments. La forme et la couleur exprimant chacune un ordre d'idée qui leur est propre, ce ne fut pas trop de l'alliance des deux moyens pour conduire à ce grand résultat. »

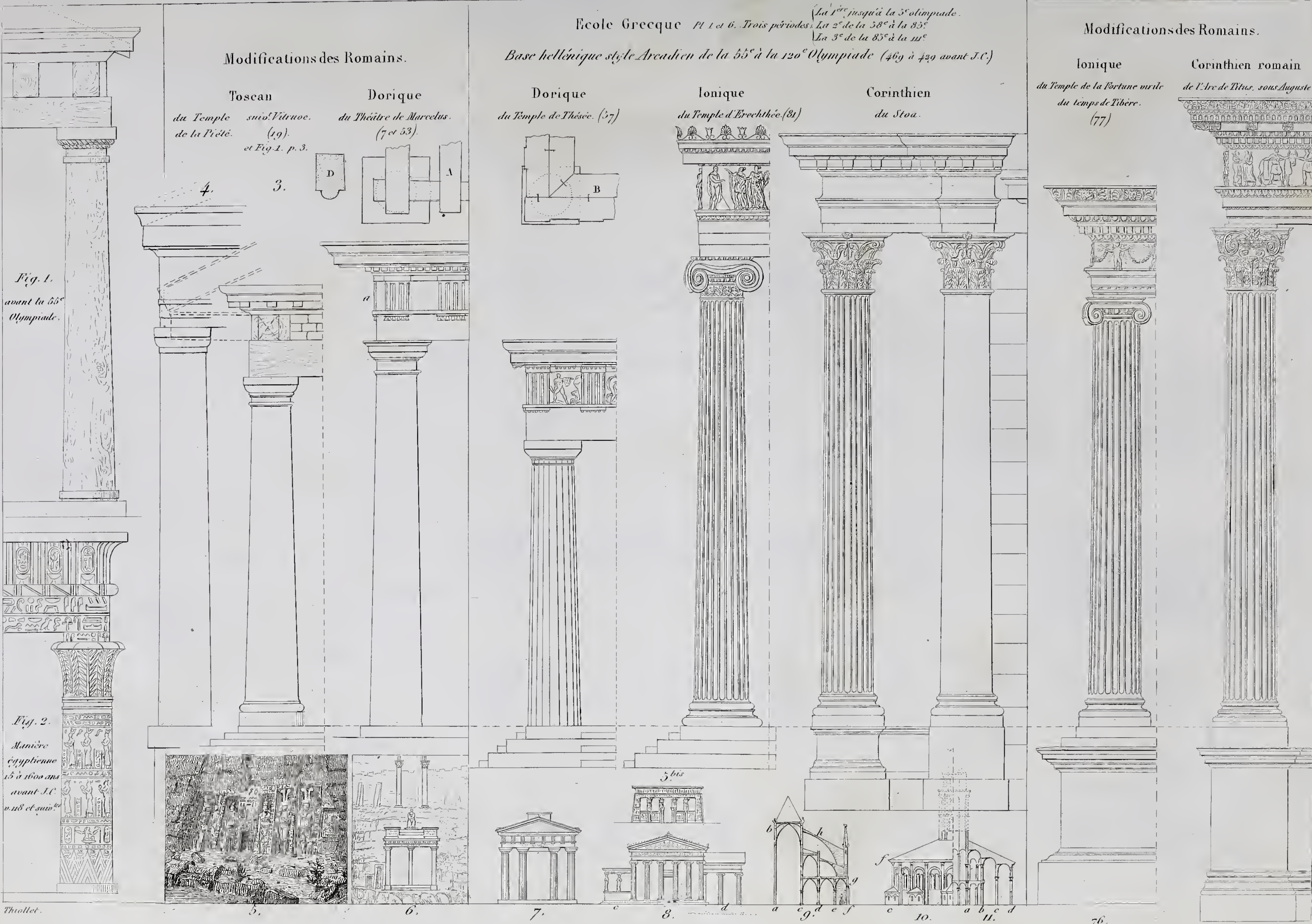
Ainsi s'enchaîne et s'explique le système polychrôme des Grecs, dont la déduction sort de la nécessité, marche avec le progrès de l'art, se lie aux traditions, et se confirme enfin par le témoignage matériel, tel que ruines, fragments de stuc et de marbre, morceaux de sculpture et vases, toutes preuves irréfragables de cette proposition où se résume la doctrine de M. Hittorff.

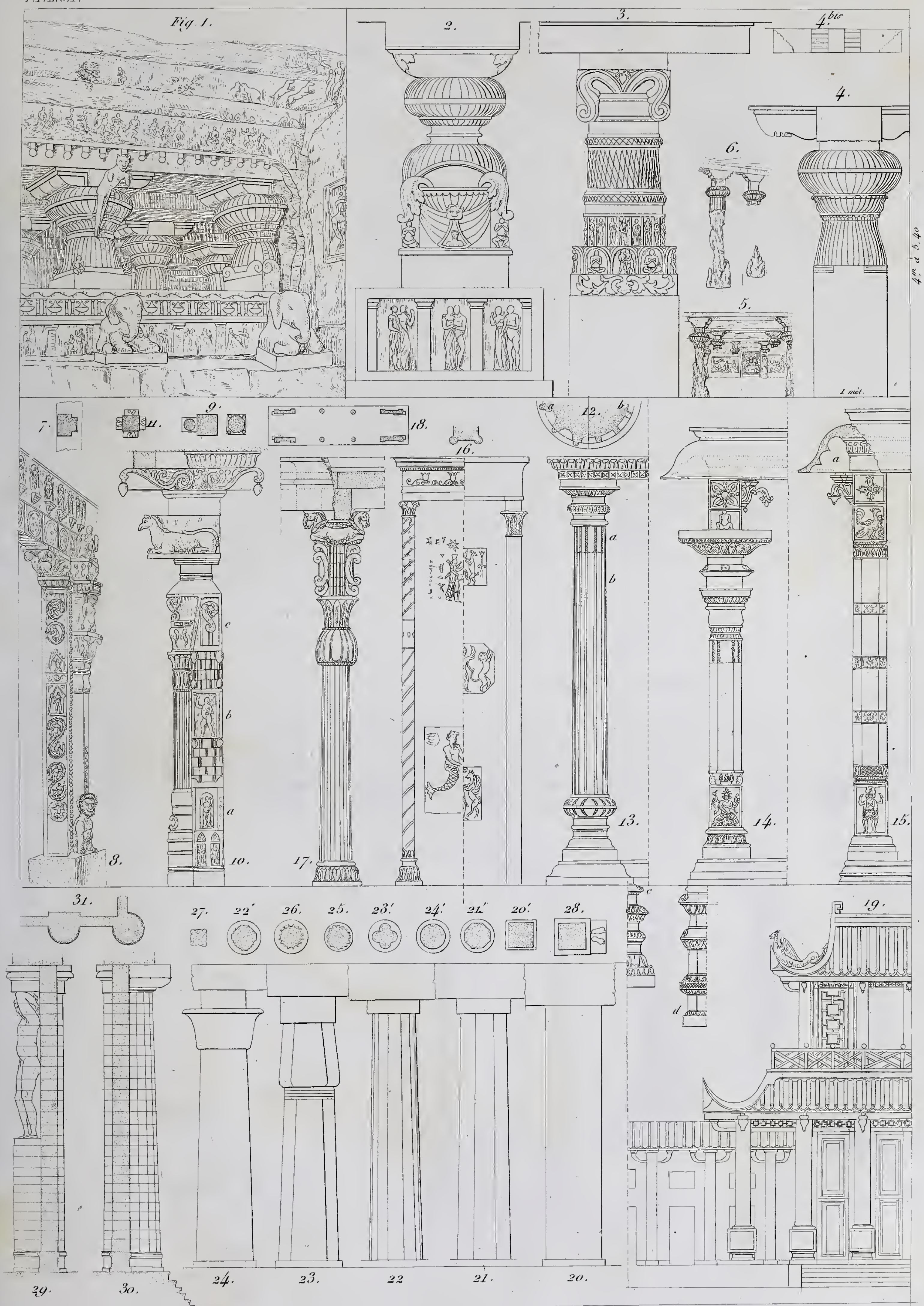
L'art doit avoir une méthode dans laquelle se retrouve la vérité et une saine beauté artistique, toute visible, tout extérieure, par ses formes et ses proportions harmonieuses et convenables.

ment de la Vienne, est un modèle de ce genre ; la crypte, la grand voûte de l'église, l'intérieur de la tour, etc., sont très-bien conservés et peuvent servir de modèles. — A Paris, la Sainte-Chapelle, Saint-Germain-l'Auxerrois, Saint-Germain-des-Près, Notre-Dame et autres églises en restauration, sous peu nous montreront des exemples somptueux de ce genre de décoration.

FIN.

LES ORDRES PRIMITIFS.




Fig. 1.
2.
3.
4 bis
4.
6.
5.
4m. à 5.40
1 mèt.
7.
11.
9.
18.
16.
12.
a
b
8.
10.
17.
13.
14.
15.
31.
27.
22'
26.
25.
23'
24'
21'
20'
28.
19.
29.
30.
24.
23.
22
21.
20.

Thollet.

Ordres d'Architecture de Vignole.

Le diamètre étant le même.

26. 11. 16. 14. 12. 13. 15. 17. 17bis 17ter Fig. 1. 2. 3 4. 5. Socle de l'Attique.

18. 19. 20.

6 diam. 5 diam. 1/2 4 diam. 7 diam. 8 diam. 9 diam. 10 diam.

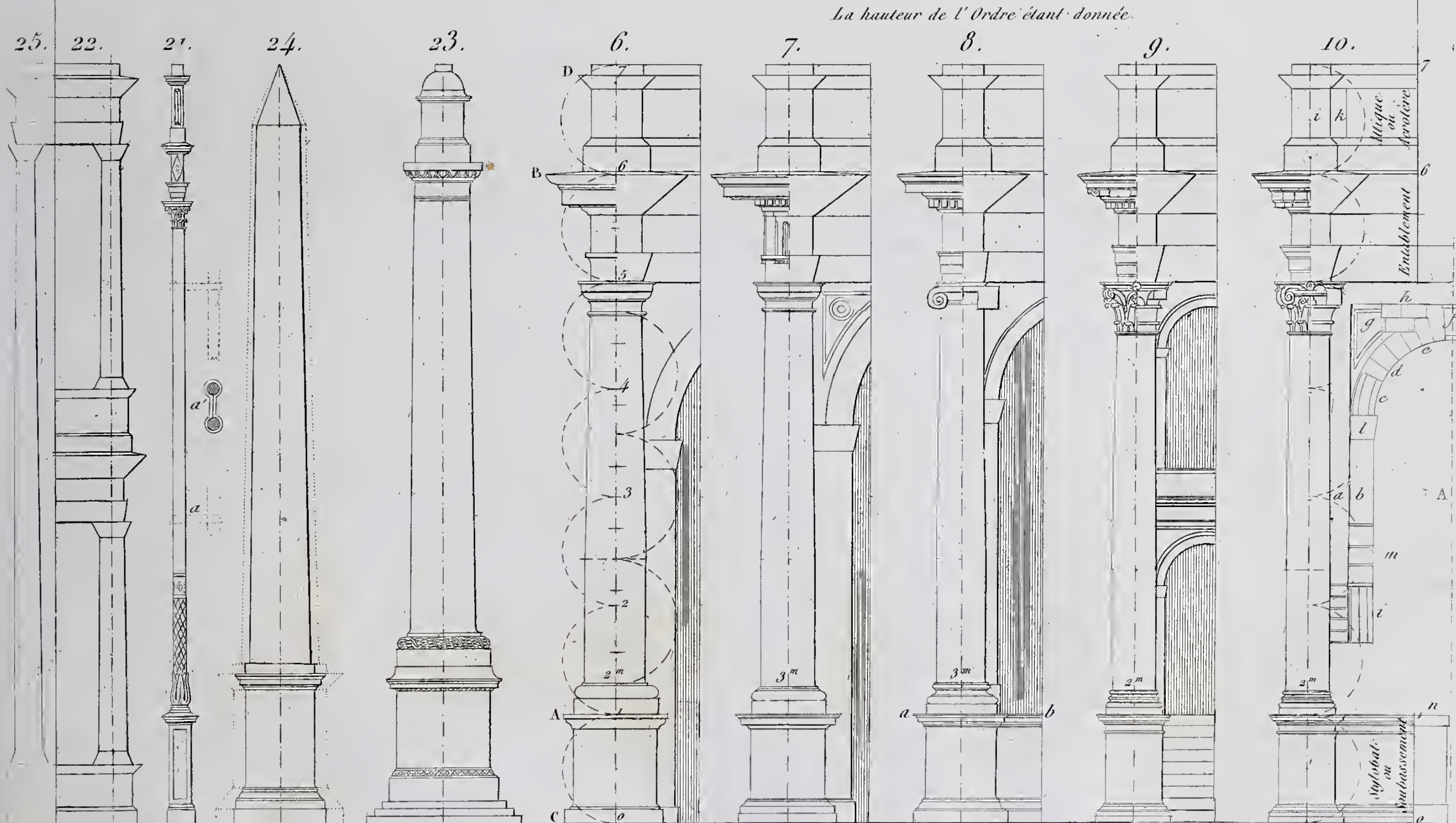
Corniche Frise Architrave Chapiteau Fût Base Corniche Dé Base

Entablement Colonne Piédestal

Ordres qui n'ont ni base ni piédestat.

Egyptien. Grec. Toscan. Dorique. Ionique. Corinthien. Composite.

La hauteur de l'Ordre étant donnée.



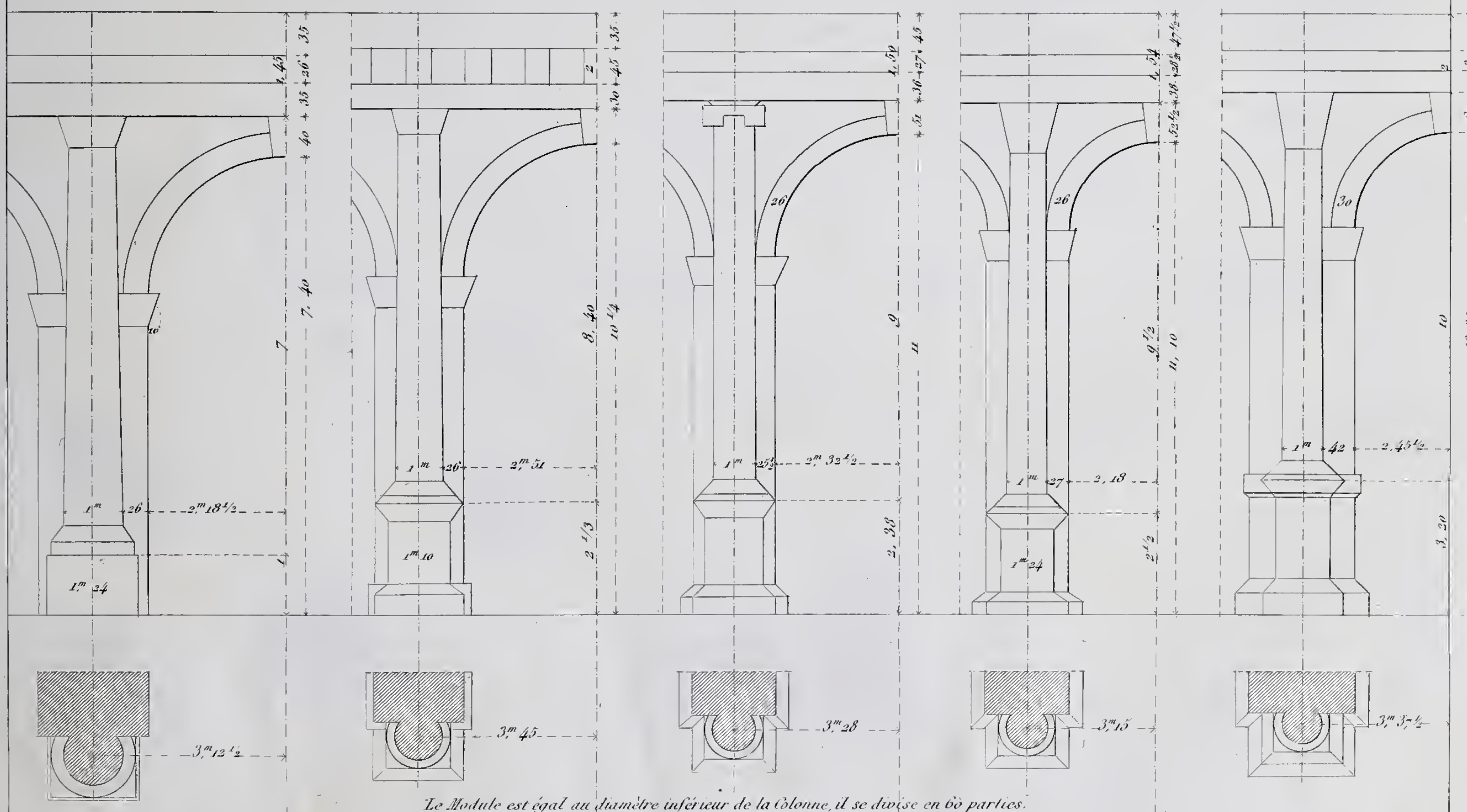
Ordres élevés les uns sur les autres. Obélisque. Colonne monumentale. Colonnes employées comme supports ou qui entrent dans la décoration des bâtimens.

Thiollet.

Entrecolonnement.

Toscan. Dorique. Ionique. Corinthien. Composite.

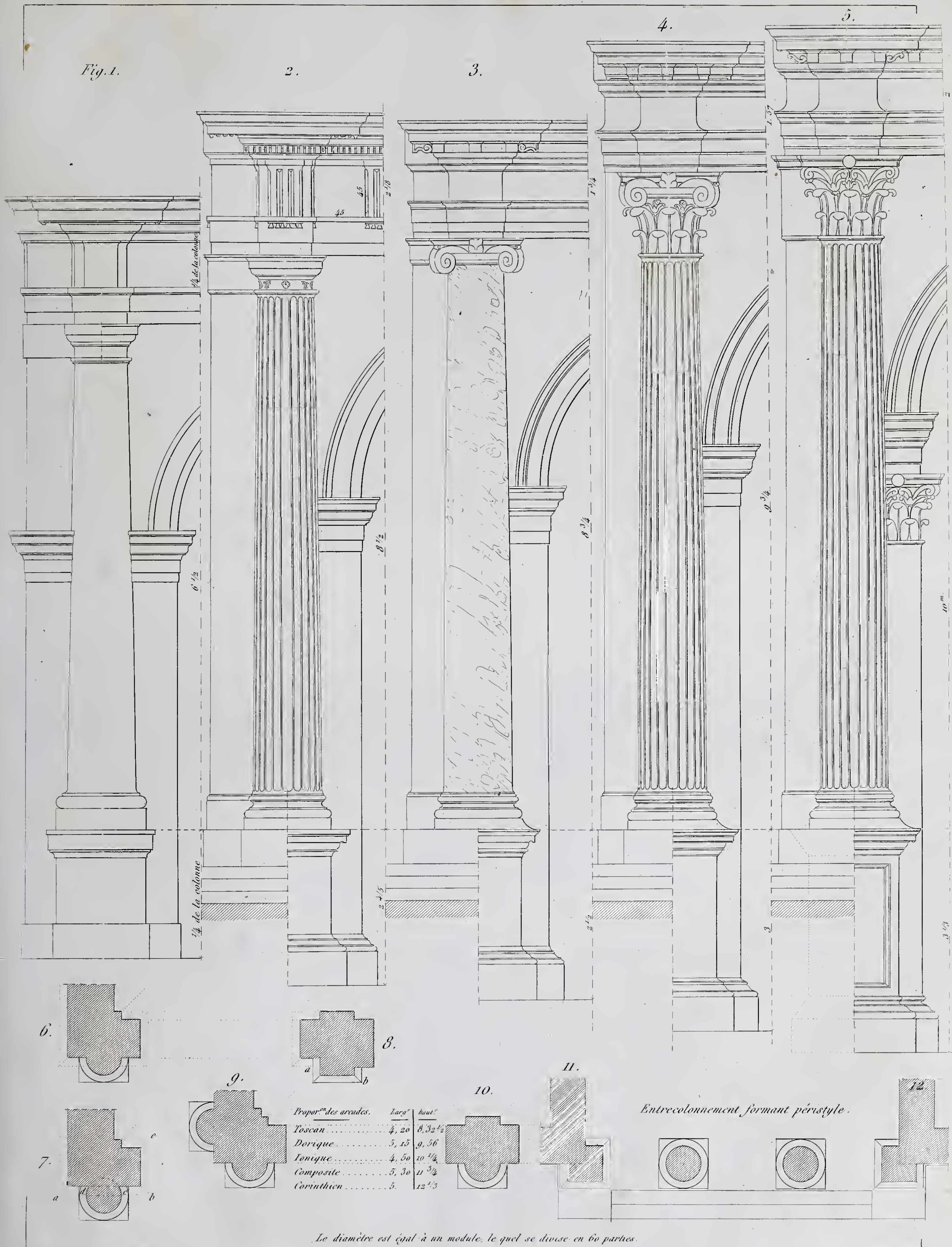
Portique.



Le Module est égal au diamètre inférieur de la Colonne, il se divise en 60 parties.

Thiollet.

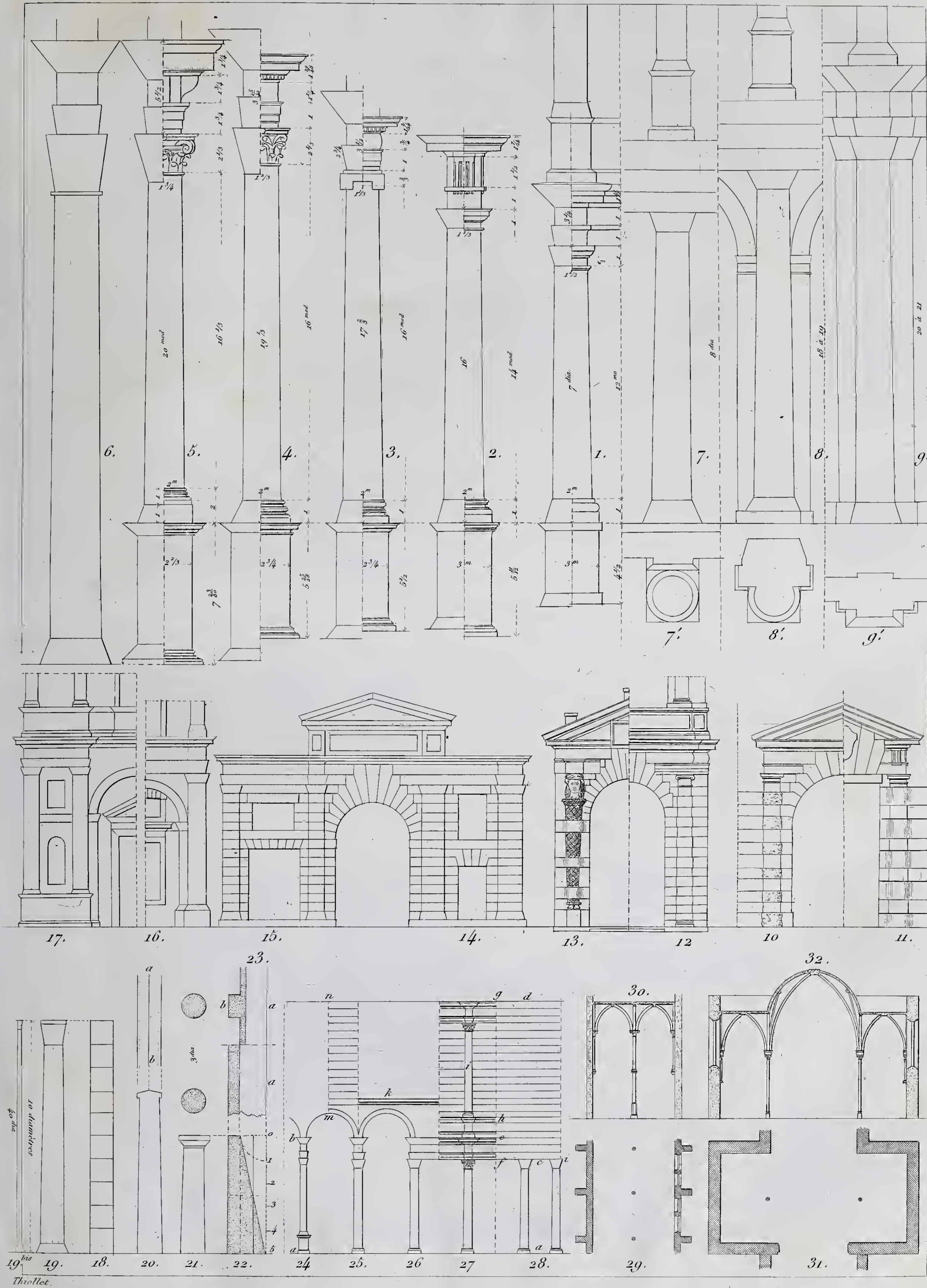
LES ORDRES DE SCAMOZZI.



Propor.ᵒⁿ des arcades.	Larg.ʳ	haut.ʳ
Toscan	4, 20	8,32 1/2
Dorique	5, 15	9, 56
Ionique	4, 50	10 1/4
Composite	5, 30	11 3/4
Corinthien	5.	12 1/3

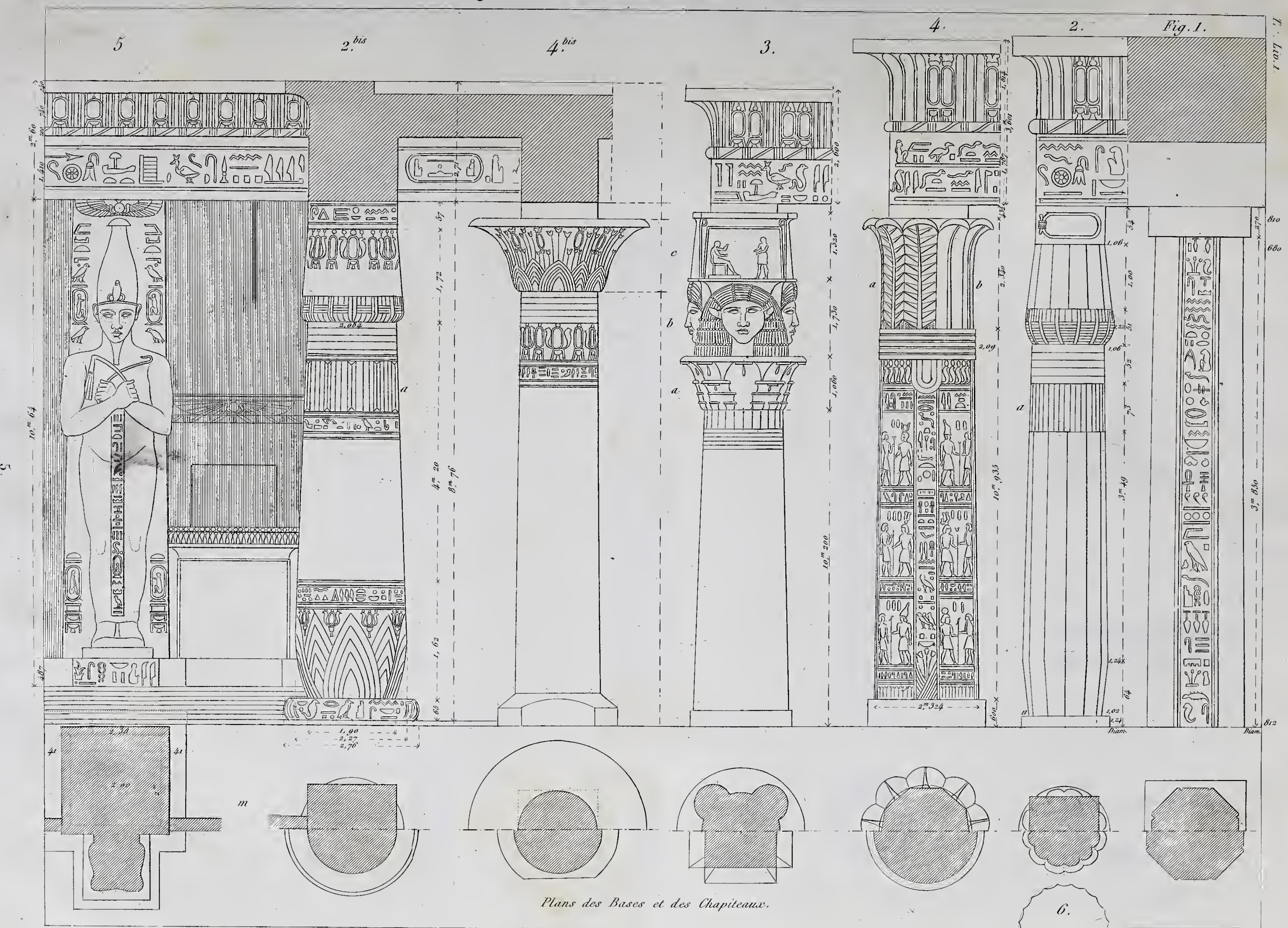
Le diamètre est égal à un module, le quel se divise en 60 parties.

LES ORDRES DE SERLIO.



Thiollet.

Style Egyptien. *(Voir pour les détails et l'ensemble des monumens le Pl. 118 à 124).*



Les Ordres admis chez les Grecs.

N° 1.
Voir Pl. 39. Fig. 4.

330 — 316 — 329 — 323 — 329 — 690 — 5, 661 — 723 — 360 — 360

Monument de Thrasyllus.

N° 2.
Voir Pl. 44.

1, 0 — 1, 345 — 1, 343 — 851 — 1, 450 — 10, 403 — 1, 950, 924 et 909 — 333 — 381 — 381 — a — b — c

Parthenon.

N° 3.
Voir Pl. 78.

300 — 463 — 491 — 250 — 354 diam. — 3, 936 — 532 diam. — 262

Sur les bords de l'Ilissus.

N° 4.
Voir Pl. 88, 101 et 102.

275 — 240 — 390 — 482 — 288 diam. — 2, 928 — 354 diam. — 113

Du Monument de Lysicrates.

N° 5.
Voir Pl. 111.

462 — 437 — 2, 353 — 202 — 1, 226 — 322 — 236 — 236 — 335

Temple de Pandrose.

Thiollet.

Fig. 1. A 2.

3. Coupe suivant AB.

1,956

6,280

7,117

1,157 2,060

805

1,200

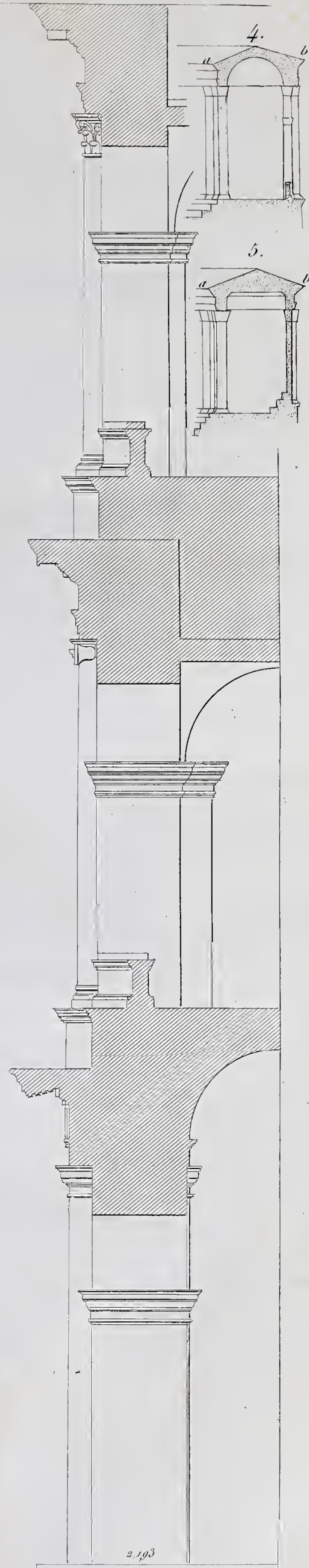
1,832

6,792

7,542

2,059 2,800

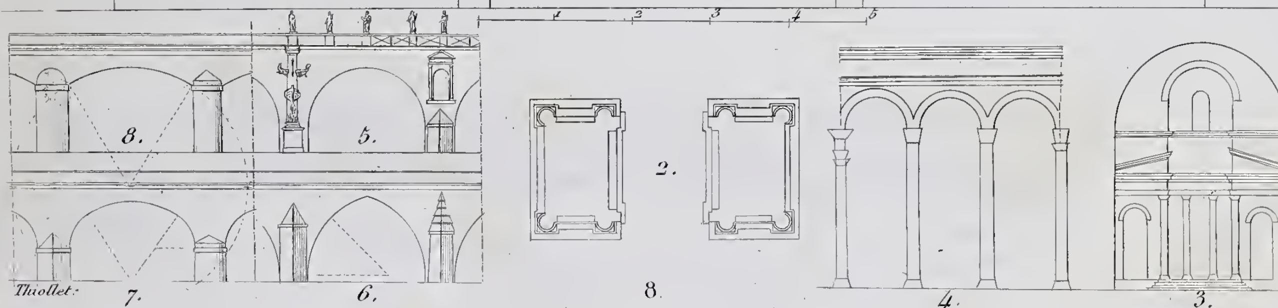
975



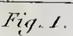
Thiollet. B 7.

IMP·CAESAR·DIVI·NERVAE·FILIO
NERVAE·TRAIANO·OPTIMO·AVG
GERMANICO·DACICO·PONTIF·MAX·TRIB
POTEST·XVIII·IMP·VIII·COS·VI·P·P
FORTISSIMO·PRINCIPI·SENATVS·P·Q·R

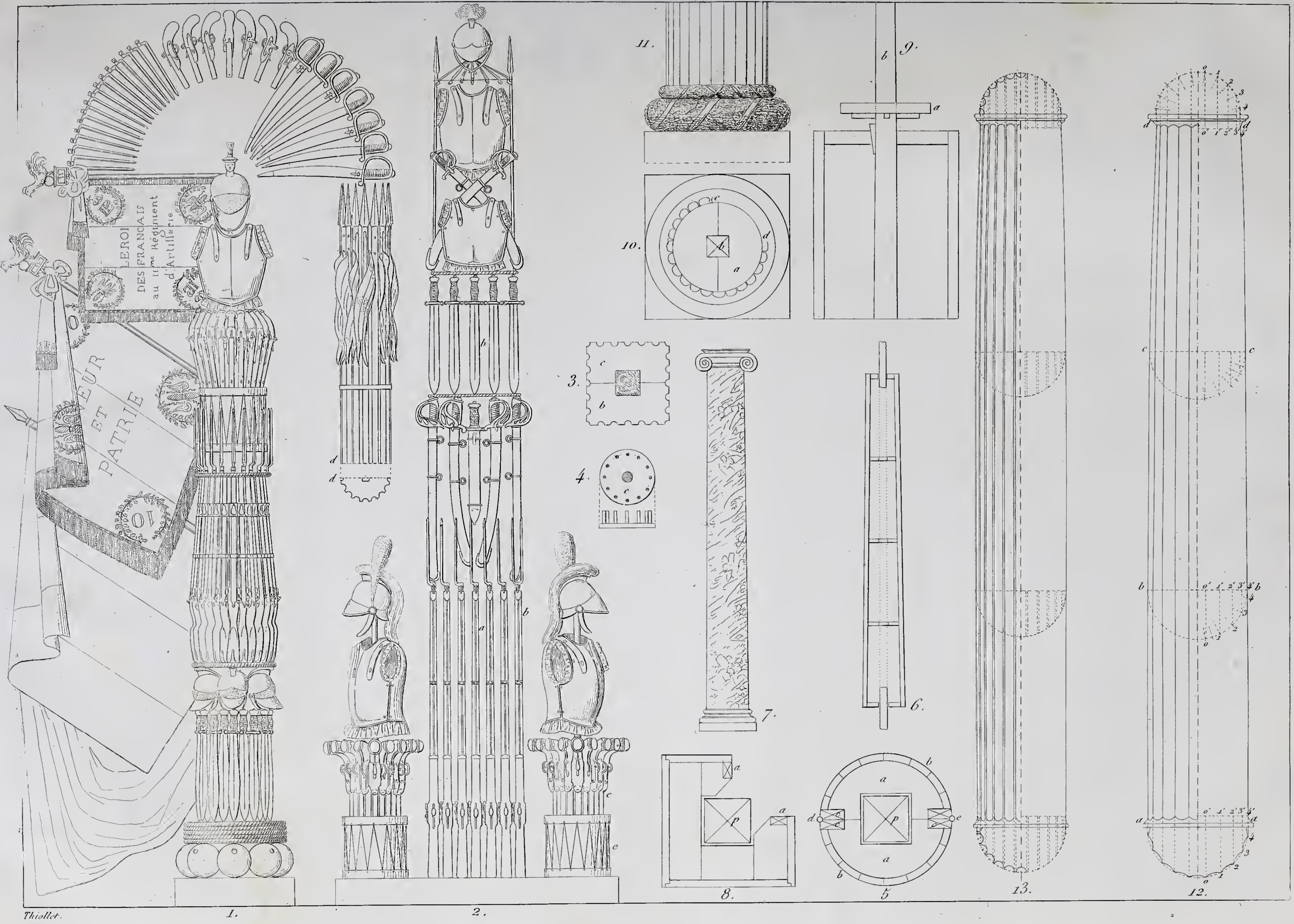
Fig. 1.



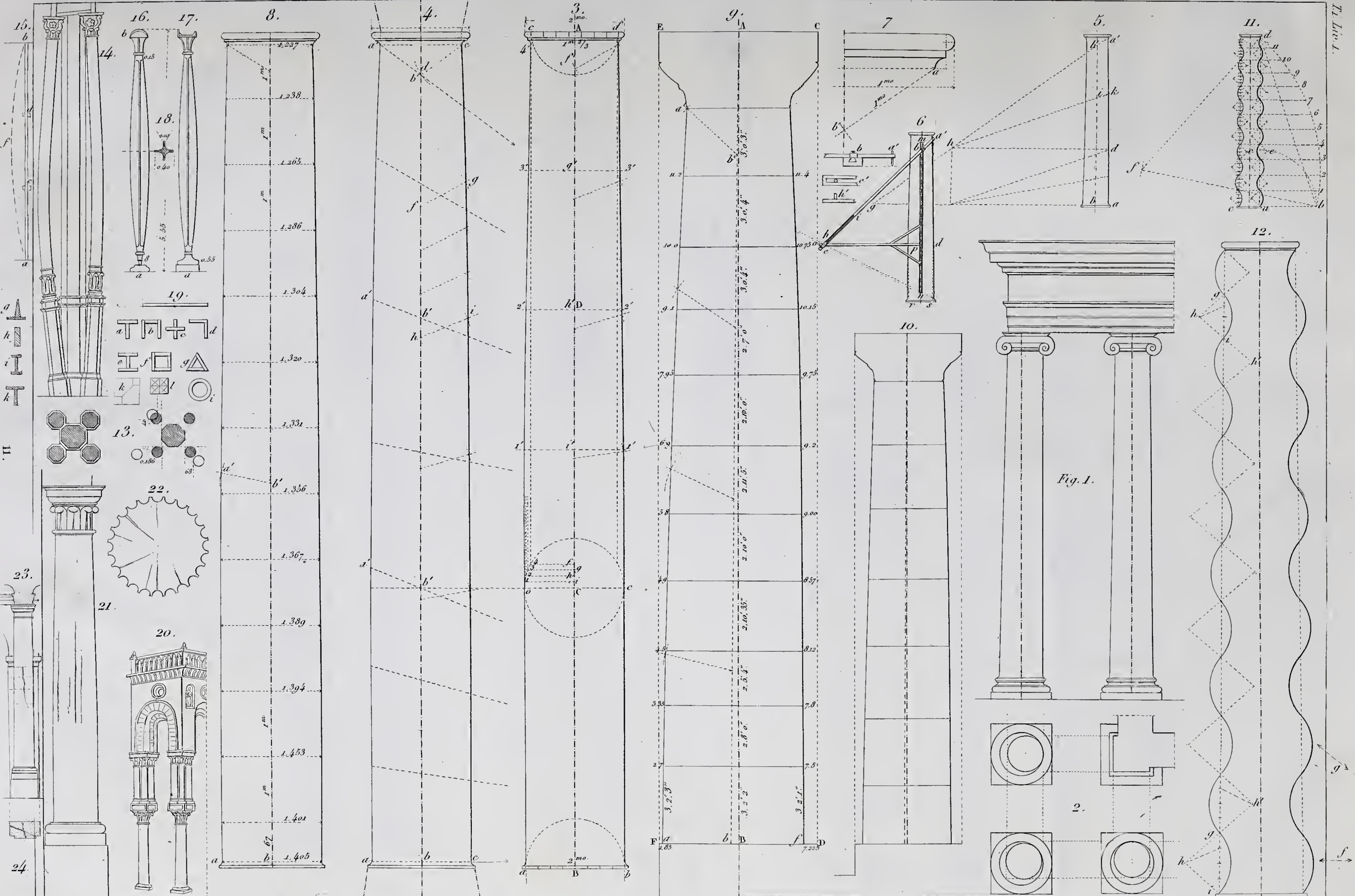
Compositions des Colonnes ornées et ajustées avec des fragments d'architectures, pour Fêtes et Cérémonies.

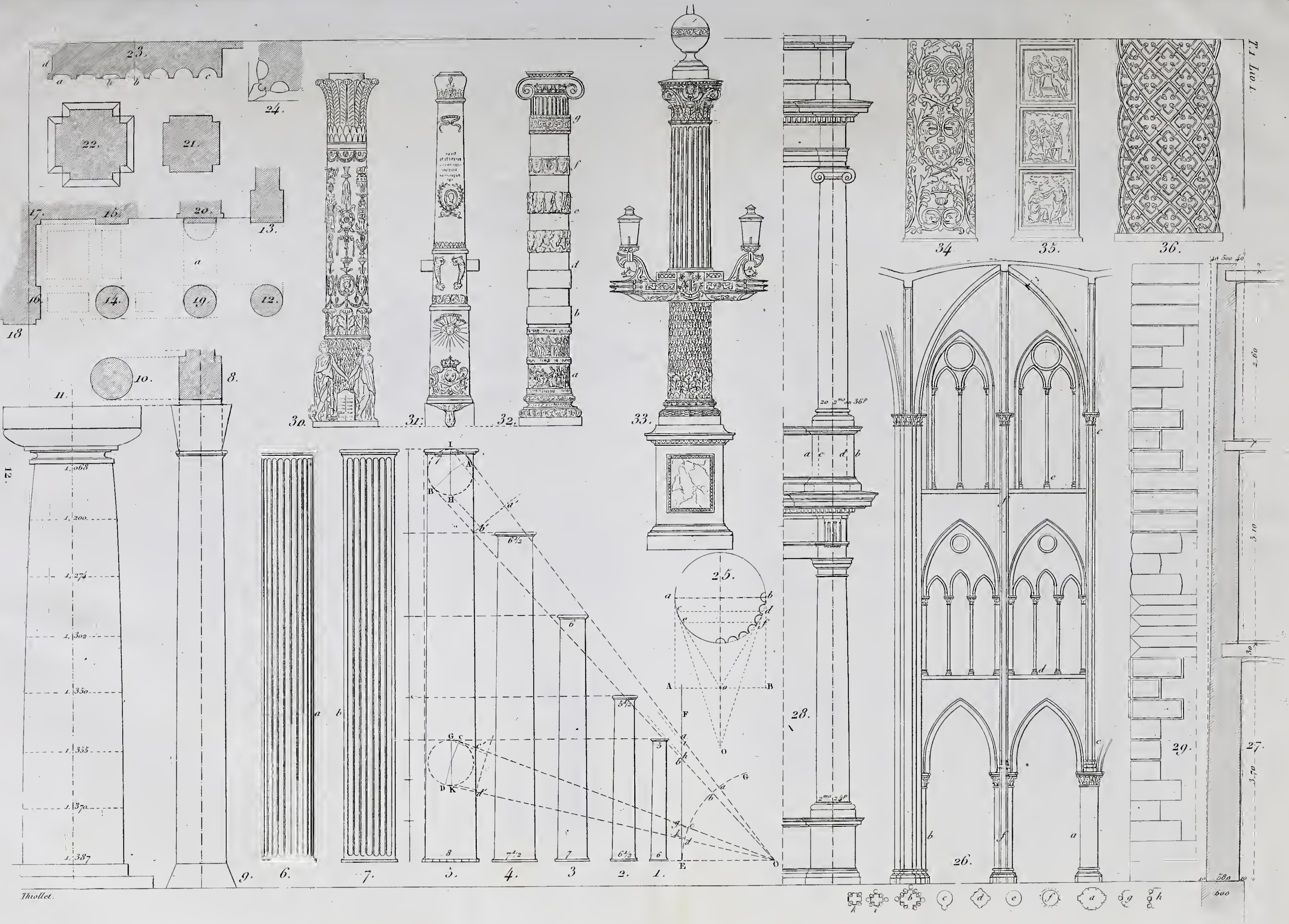


Thollet

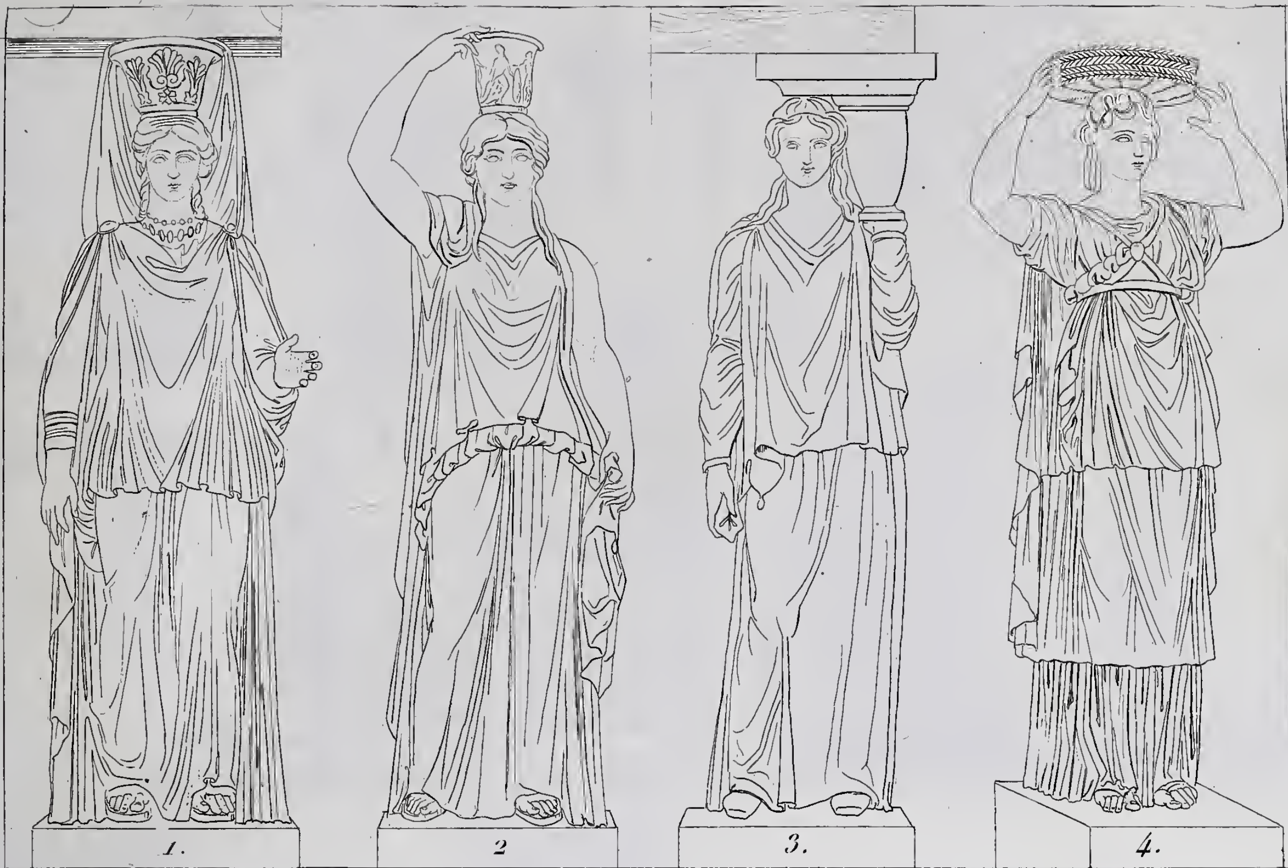

LE ROI
DES FRANCAIS
au 11me Régiment
d'Artillerie
ET
PATRIE
10
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
Thiollet.

Observations sur le tracé du Fût des colonnes.





1.
2.
3
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
Thollet.



1. Cariatide. 2 Canephores. 3. Cariatide. 4. Prêtresse de Cérès.

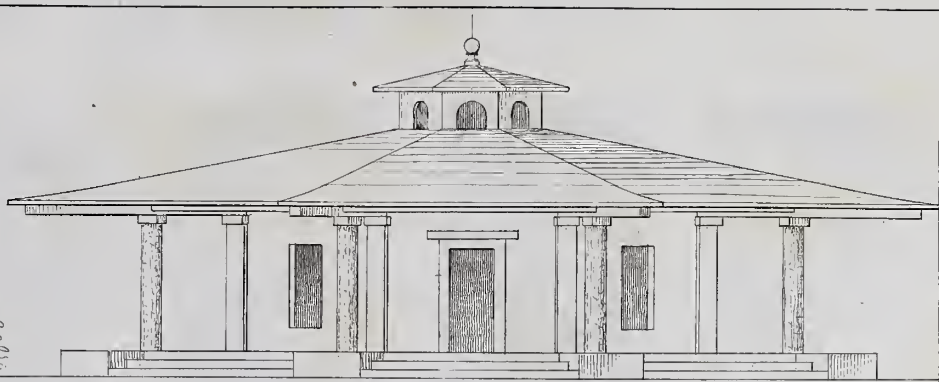


Thiollet.

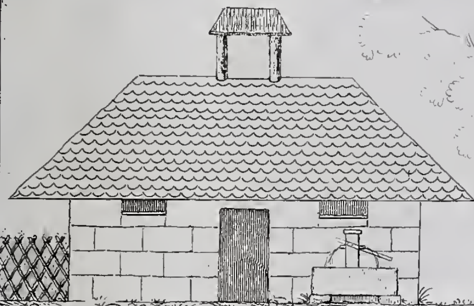
5. Faune porteur. 6. Prêtresse. 7. Triple hermes. 8. Gaine. Terme.



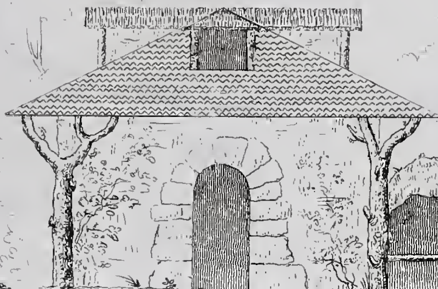
20.



21.



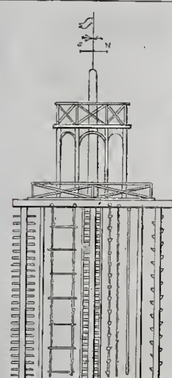
22.



23.



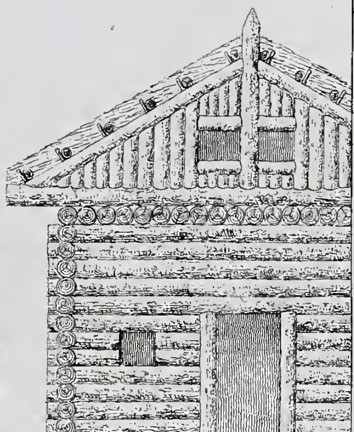
24.



27.



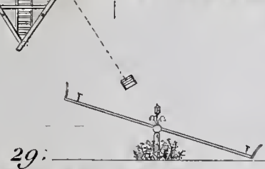
26.



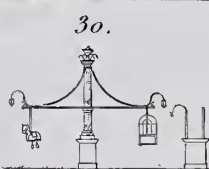
25.



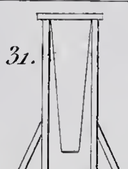
28.



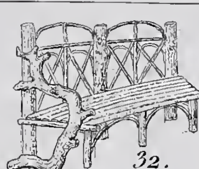
29.



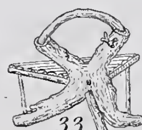
30.



31.



32.



33.



34.



35.



36.

Combinaisons verticales et horizontales
de Colonnes et Pilastres, de Portes et Fenêtres, d'Arcades, de Niches &c.a réunis à des corps de bâtiment.



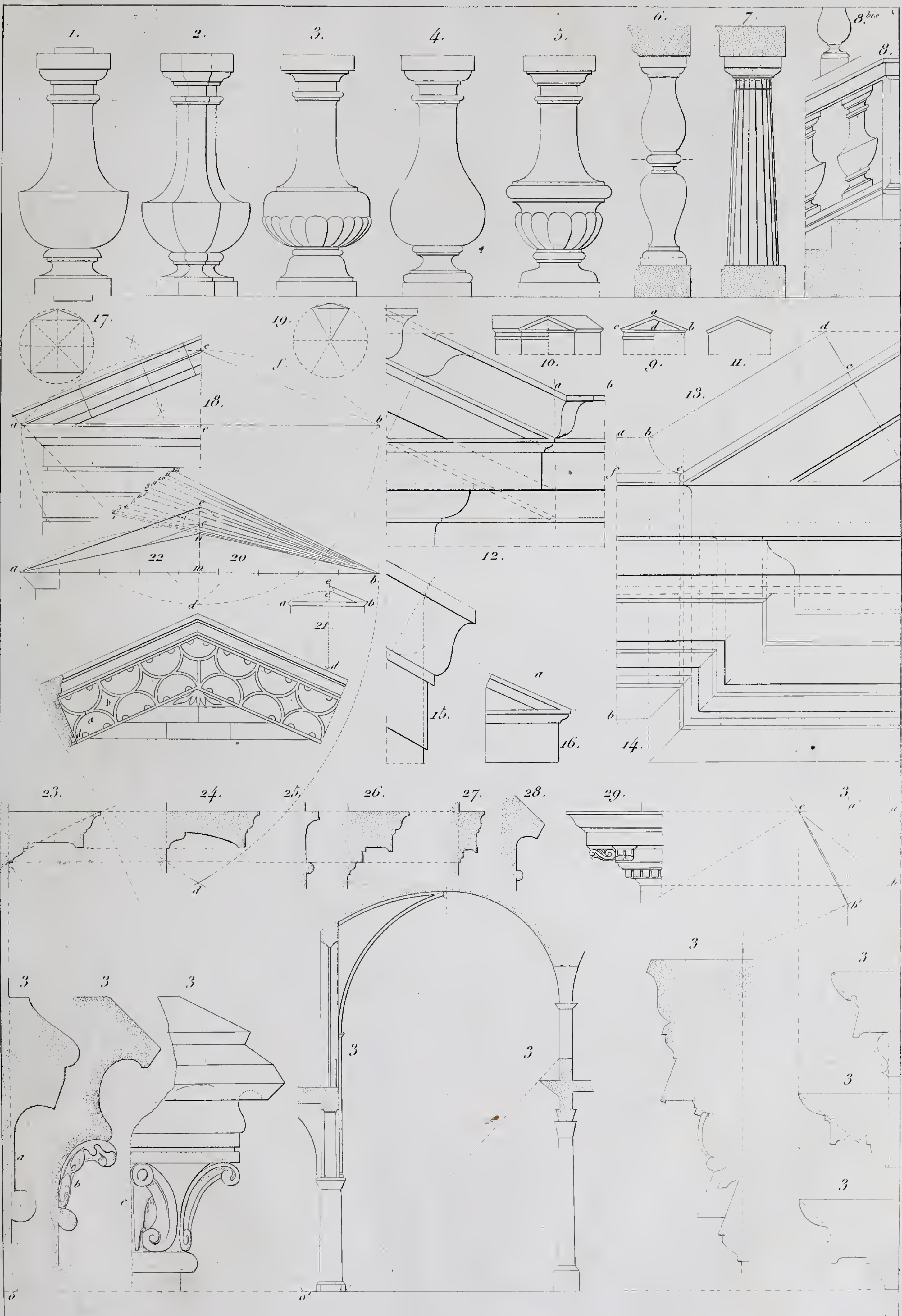
Thiollet.

Historique des ouvertures.

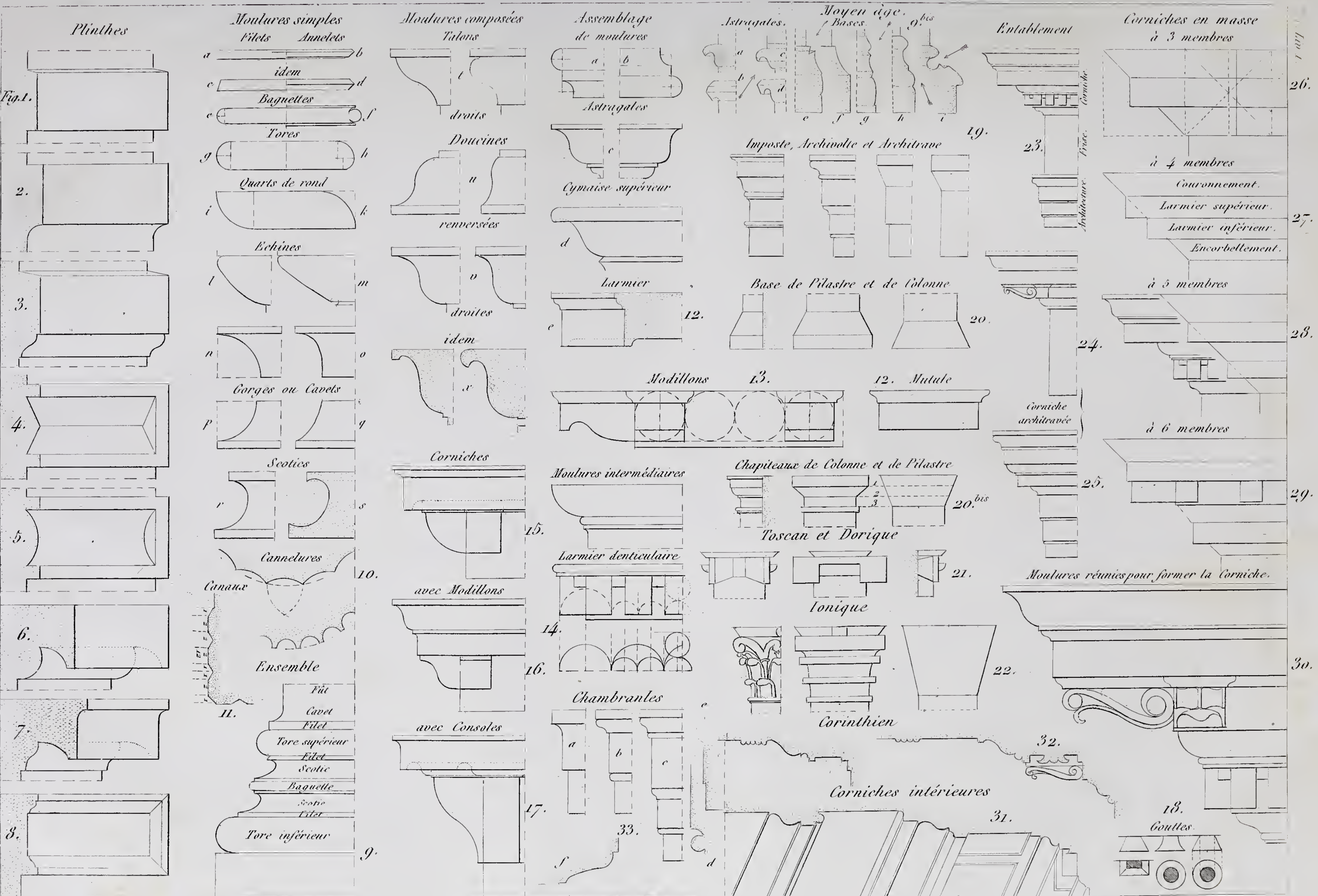


a
110 à 115
3,30
55
30
c
d
h
i
k
p
e
115 à 120
3,70
1,50
30
g
f
l
m
d
b
3,70
1,20 à 1,60
o
u
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
n
o
18.
17.
21.
20.
19.
10.
a
b
c
d
15
16.
14.
13.
12.
11.

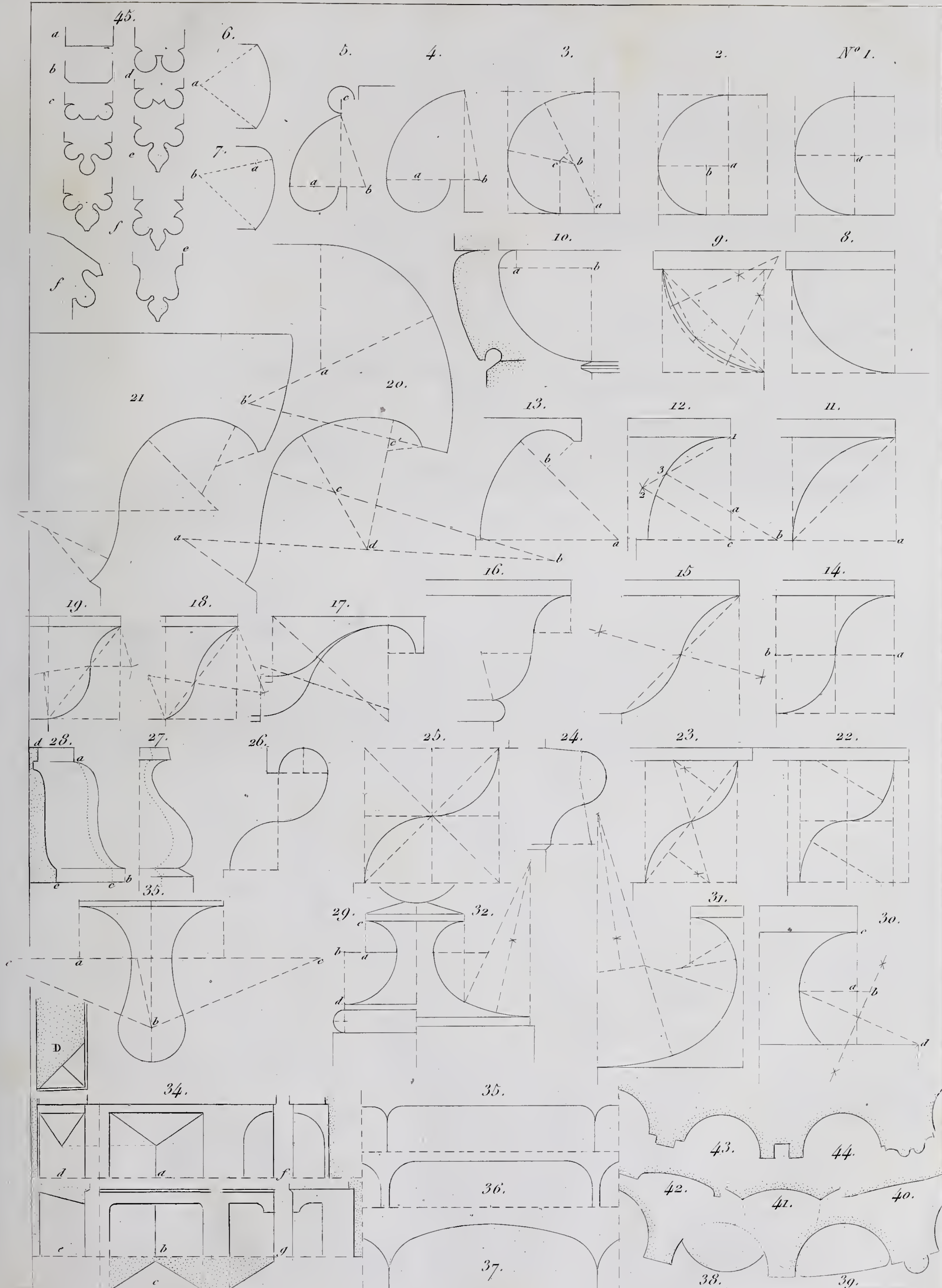
Détails d'Architecture. *Balustres, Fronton, Corniches.*



Connaissance des Détails pour les Ordres d'architecture (des moulures et de leur assemblage).



Manière de tracer géométriquement des différentes moulures.

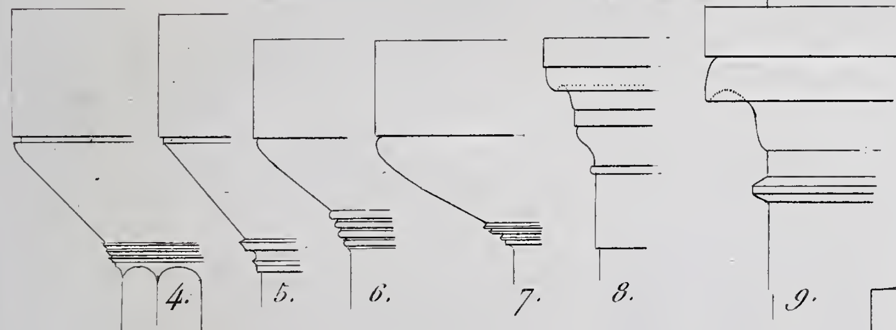


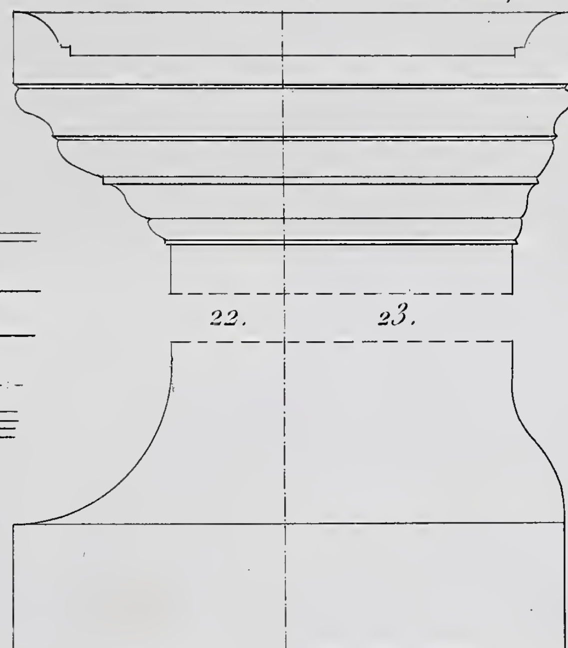
Thiollet

Moulures supérieures, ensemble de Corniche.

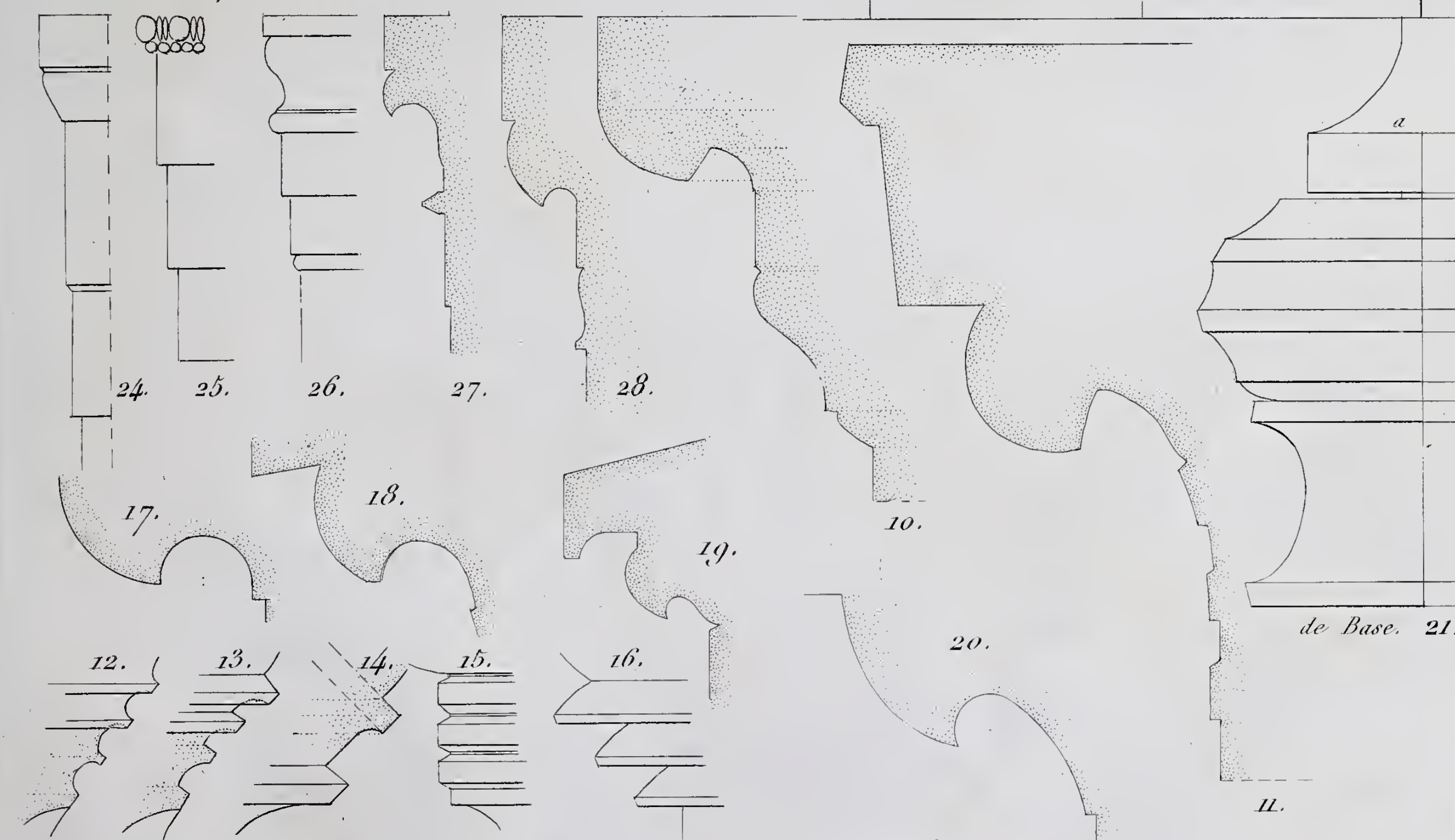


Chapiteaux



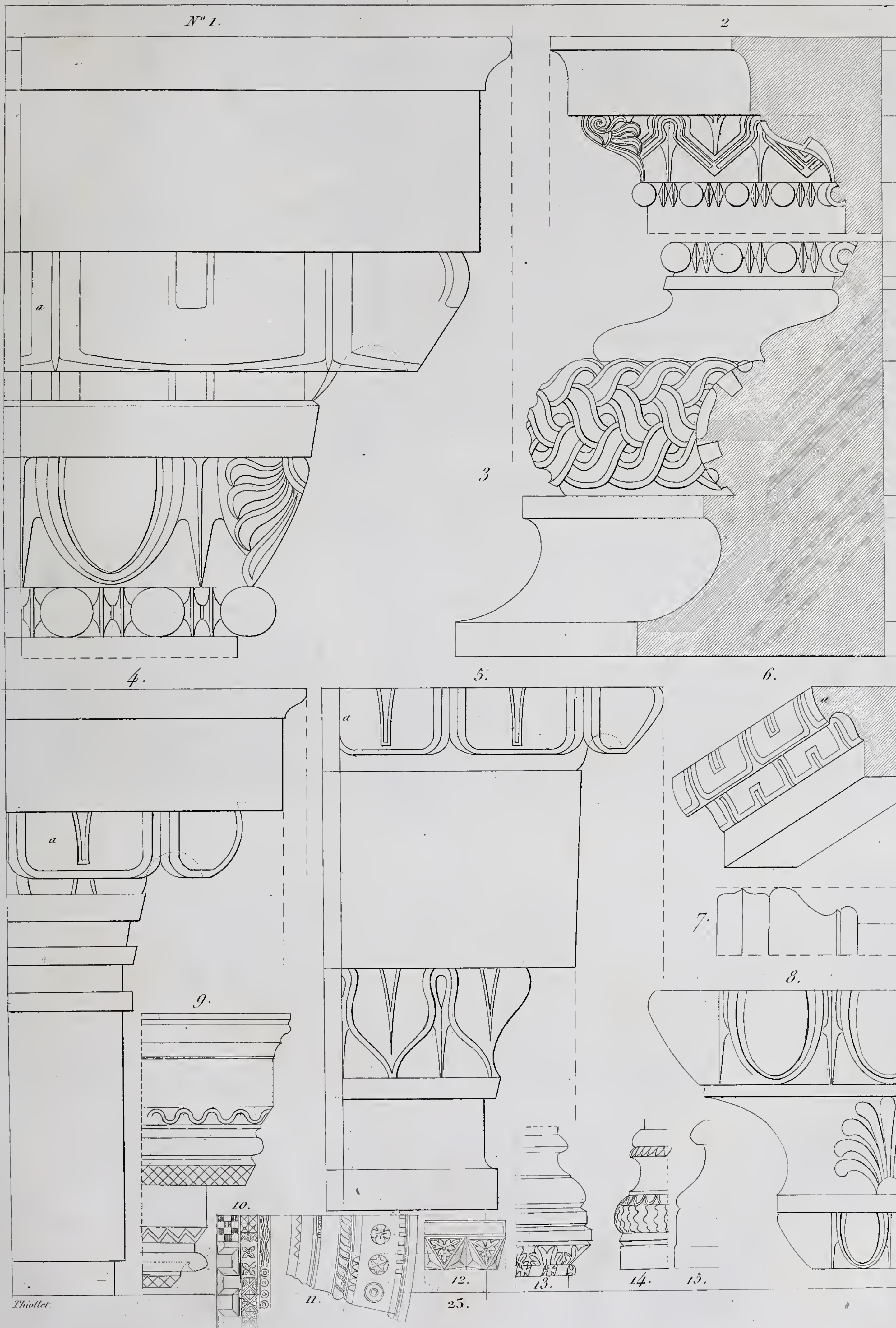


pour Chambranles et Architraves.



Détails des Annelets des Chapiteaux.

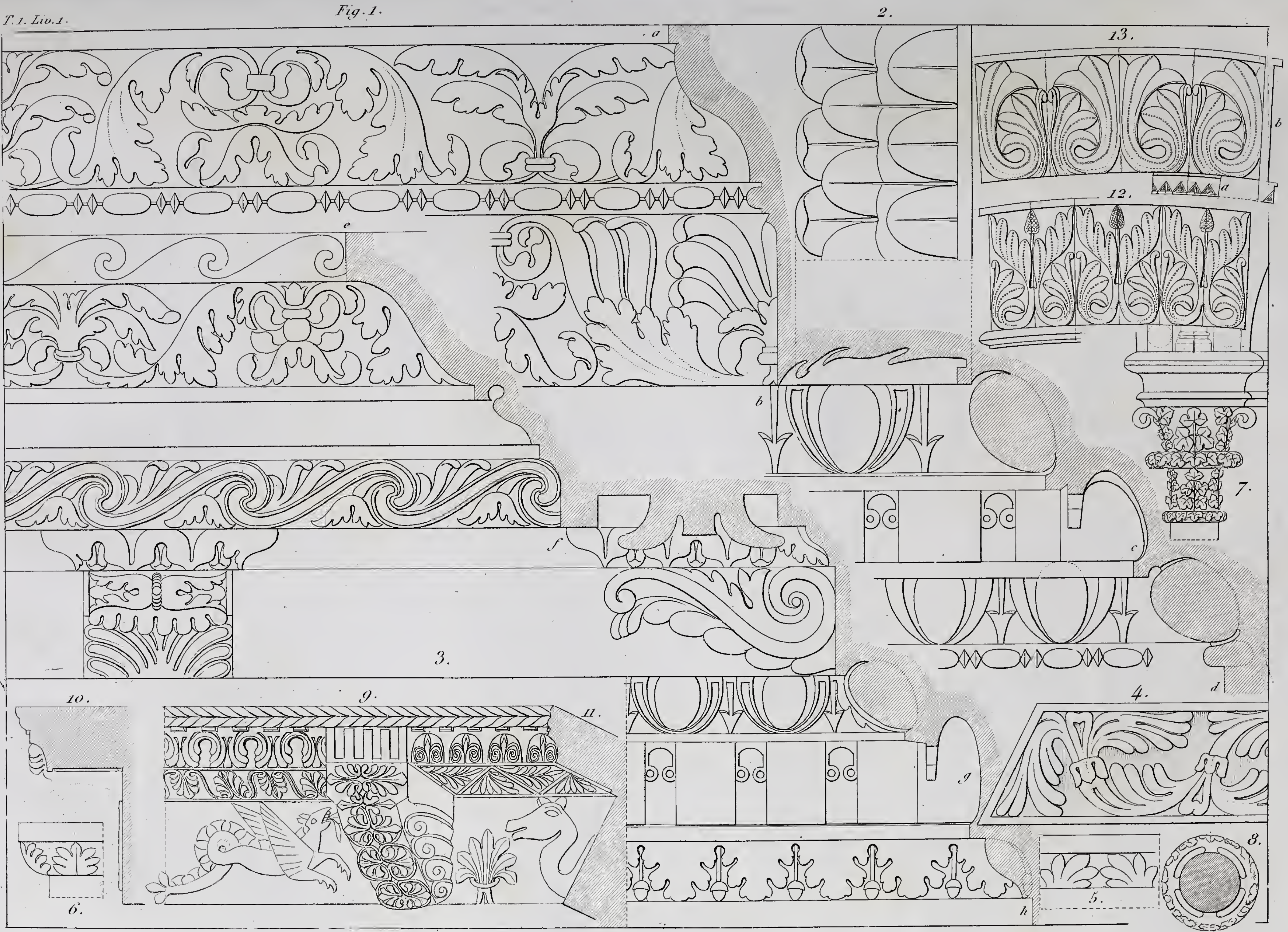
Architecture grecque. *Moulures ornées et coloriées.*



Thiollet.



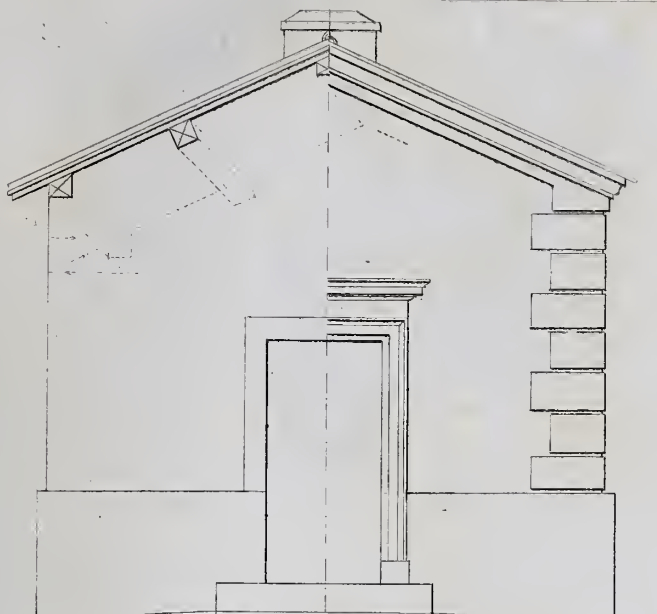
Thollet.

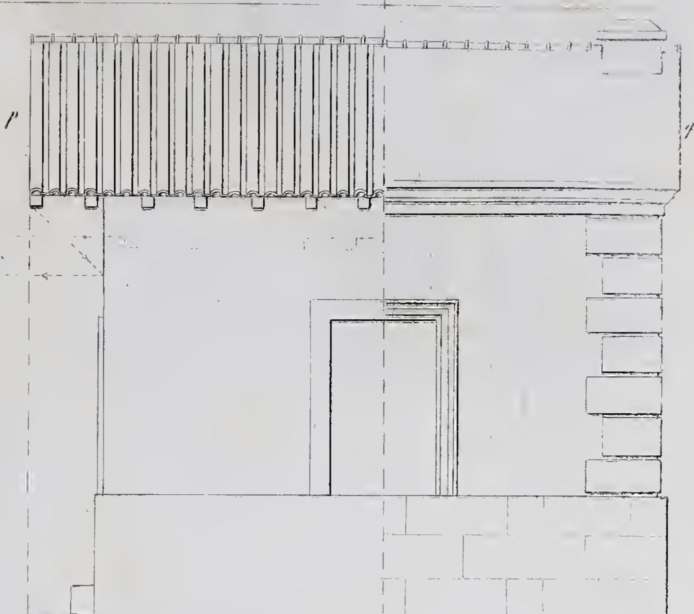

Fig. 1.
a
2.
13.
b
a
12.
e
b
3.
f
c
7.
10.
9.
11.
4.
d
g
6.
5.
8.
h
Thiollet

Caractères des feuilles d'ornemens.



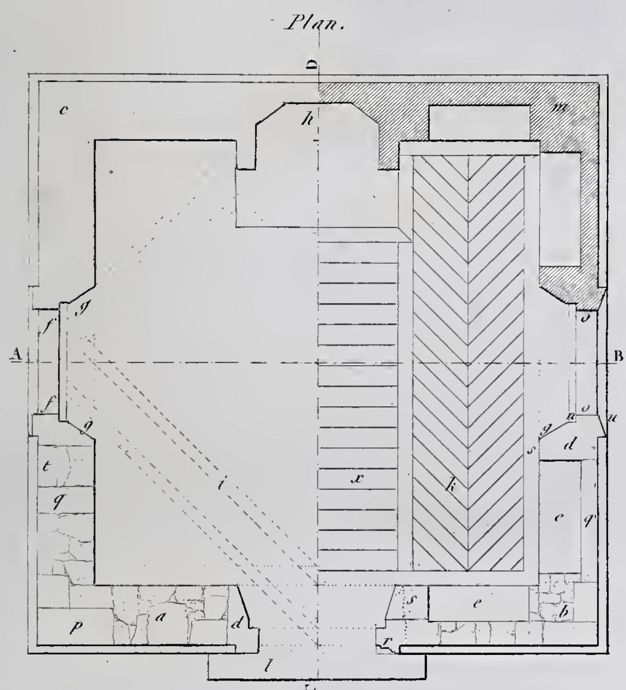
Disposition des figures pour faciliter la composition et l'étude d'un projet.



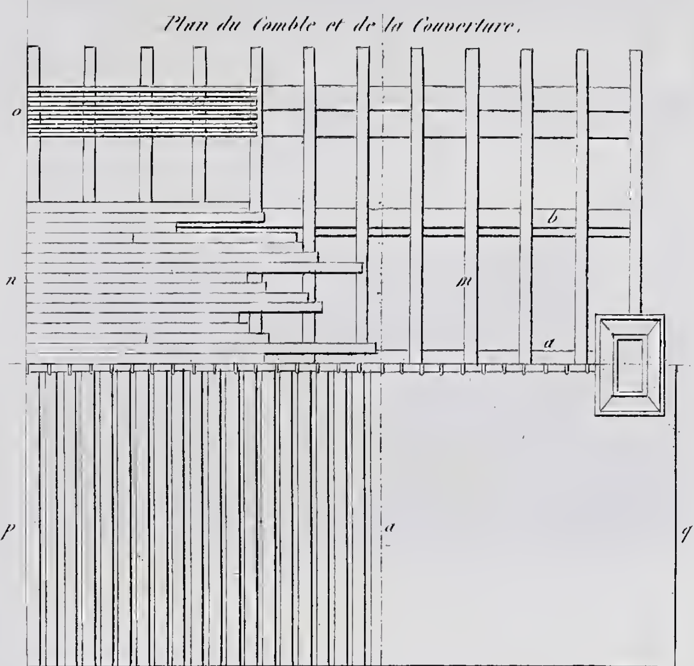


Façade principale. (avec variétés dans la décoration extérieure et intérieure. Élévation latérale.

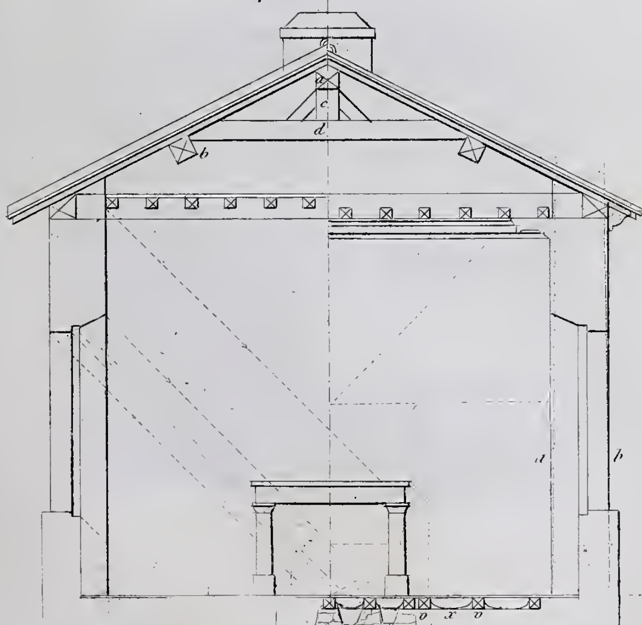
Plan.



Plan du Comble et de la Couverture.



Coupe suivant AB.



Coupe suivant CD.

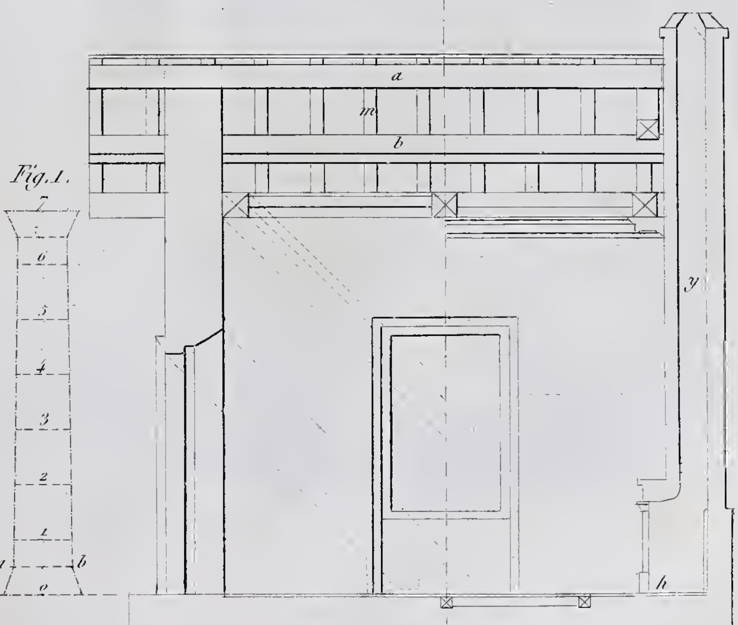
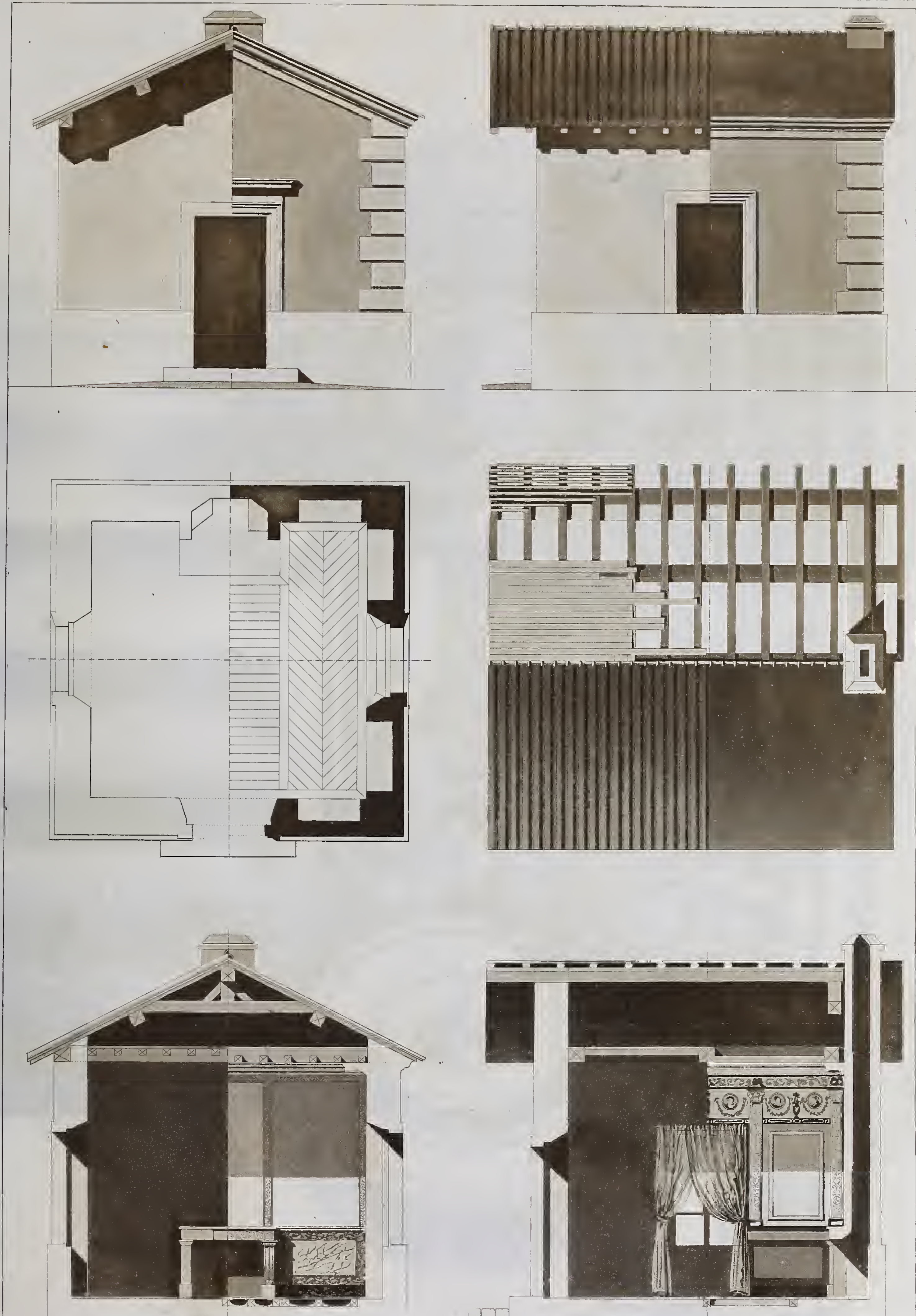


Fig. 1.

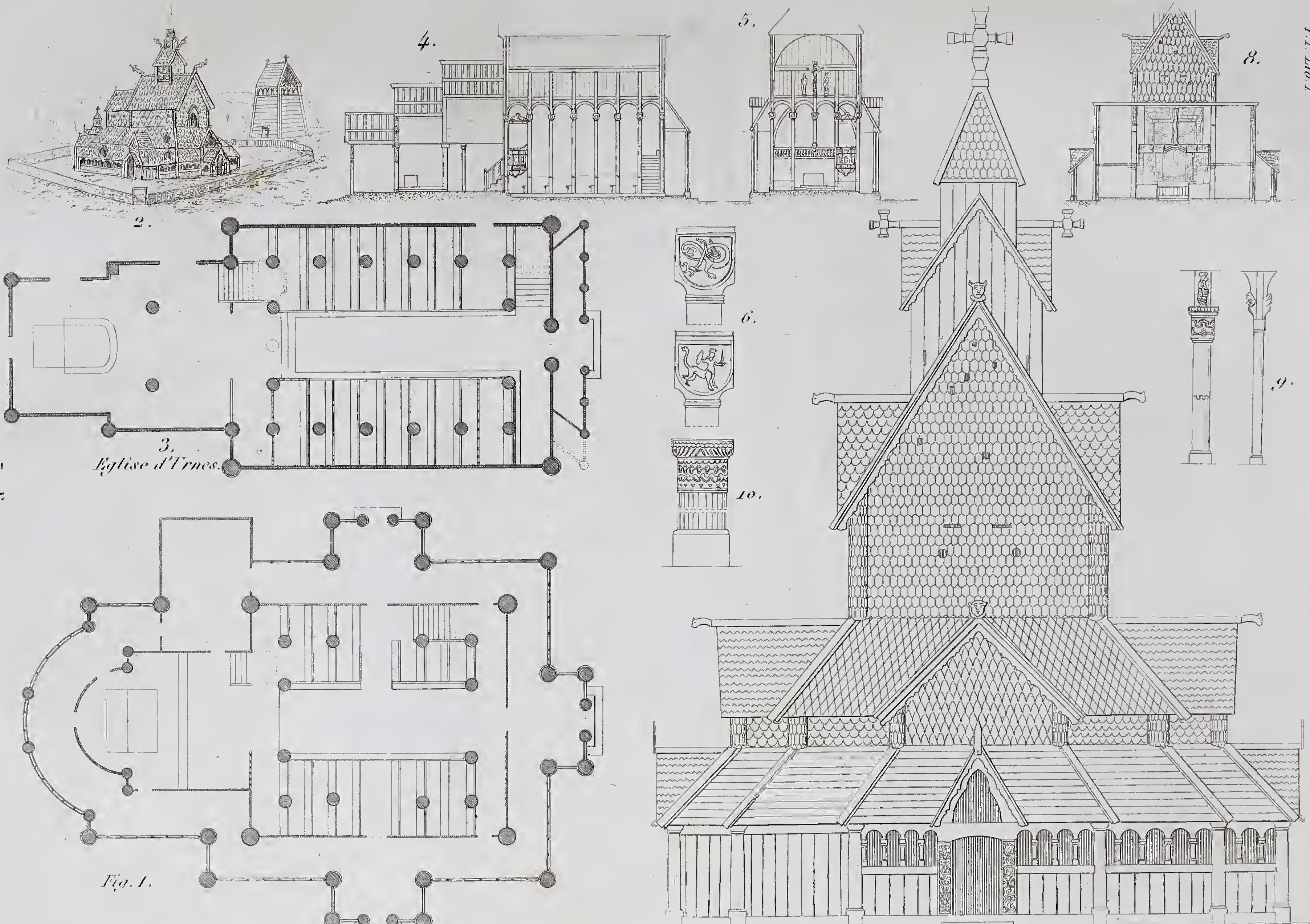
Thuillet.



Thiollet



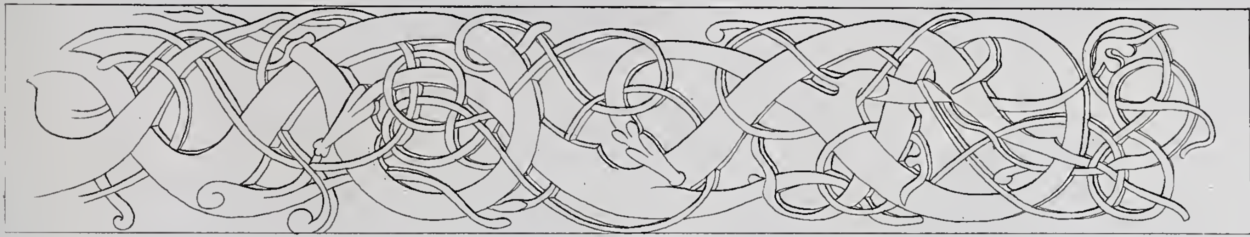
Le Trait, gravé par Thollet d'après un dessin de Leveil. L'Aquatinte par Hunely

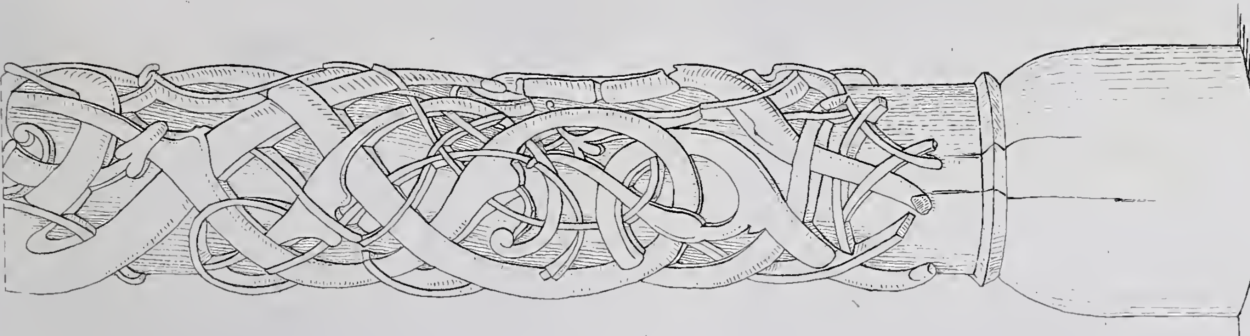


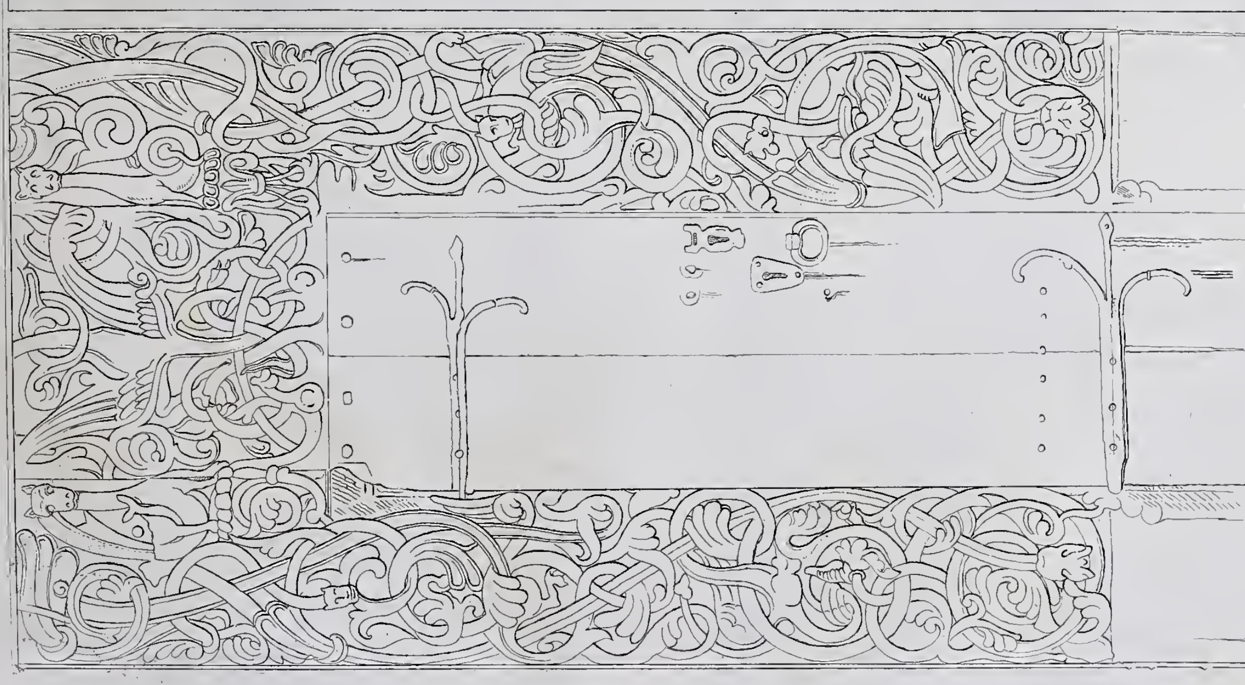
Plan de l'Eglise de Borgund.

7. Entrée principale de l'Eglise d'Hitterdal.





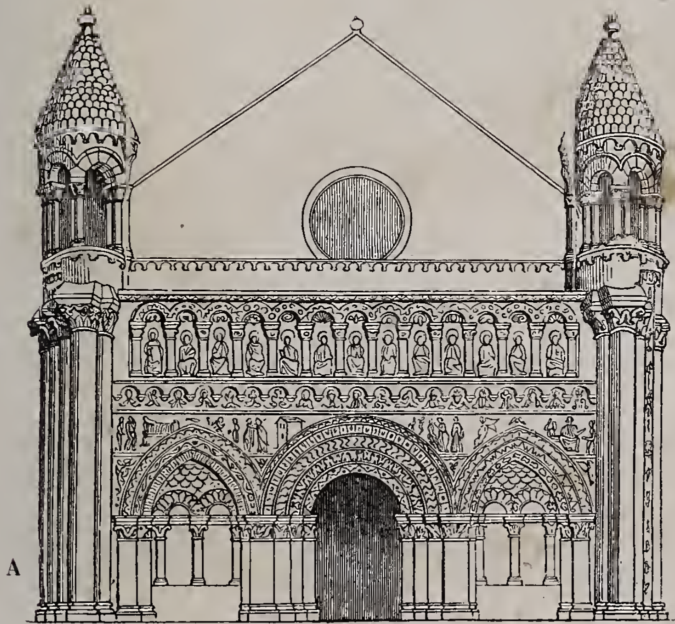


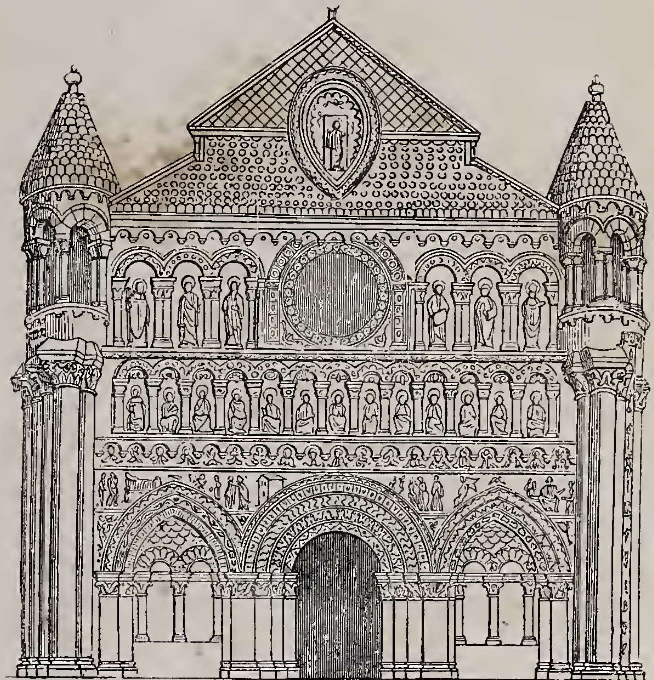


Thiollet Auguste sc.

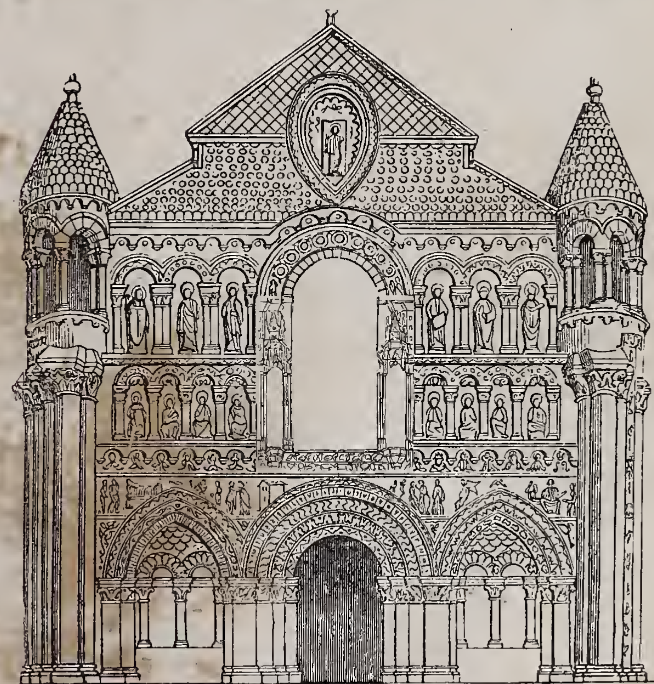




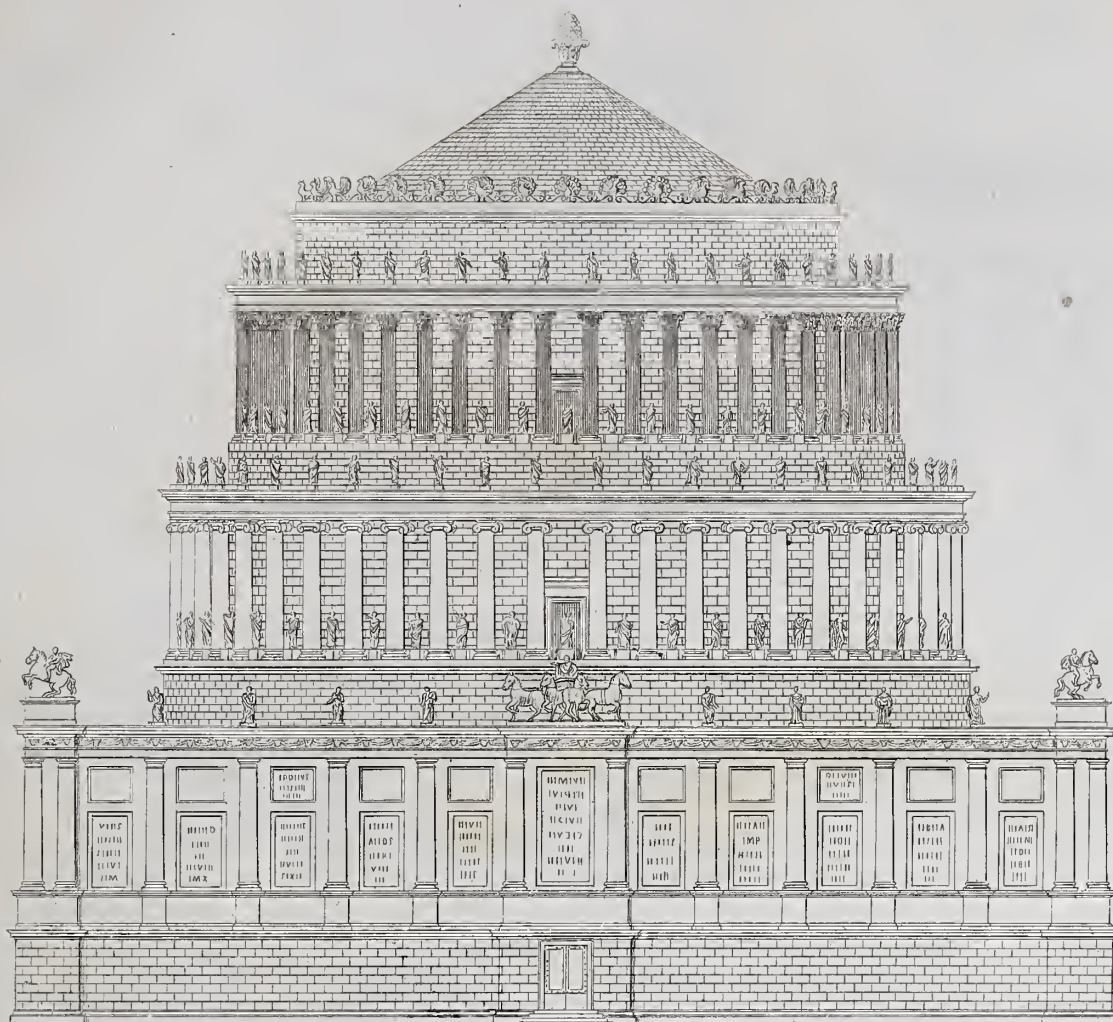


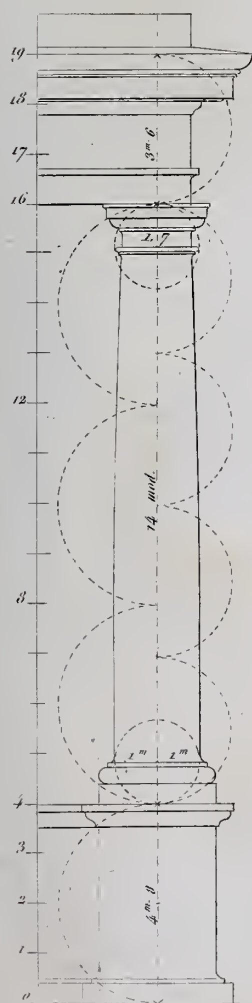


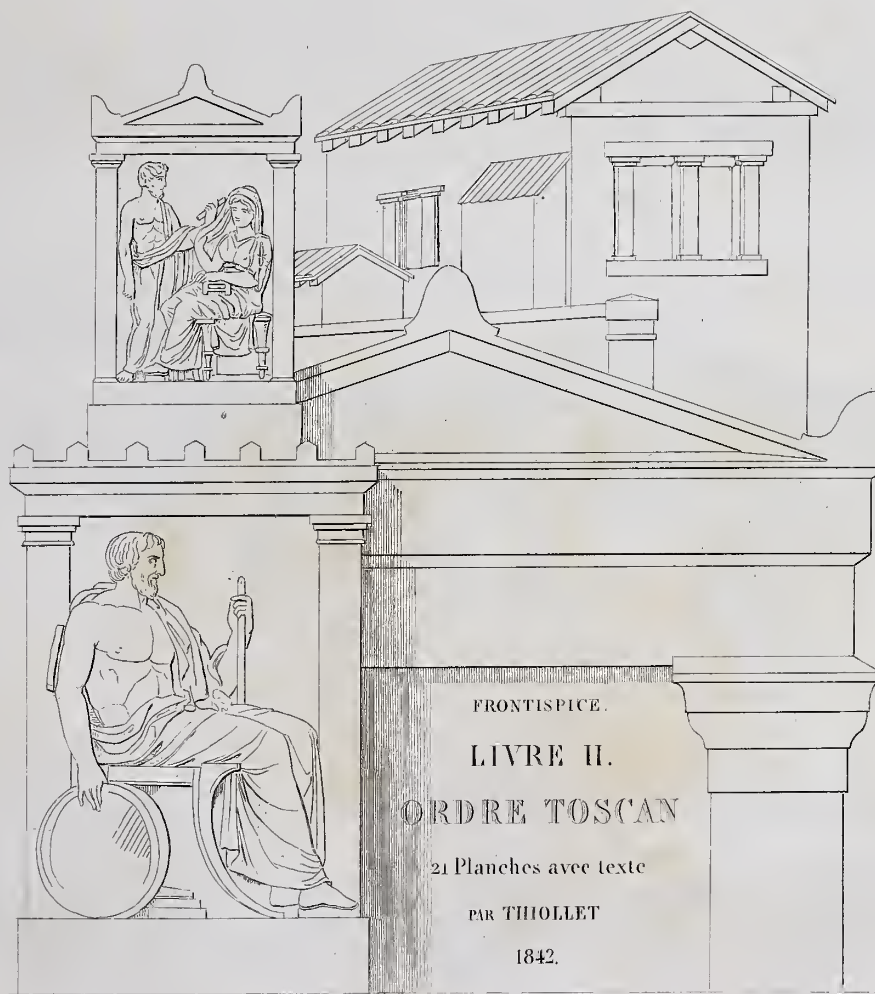




Pl. 32, G.







FRONTISPICE.

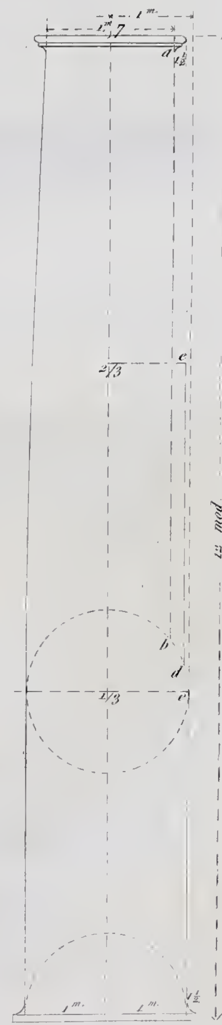
LIVRE II.

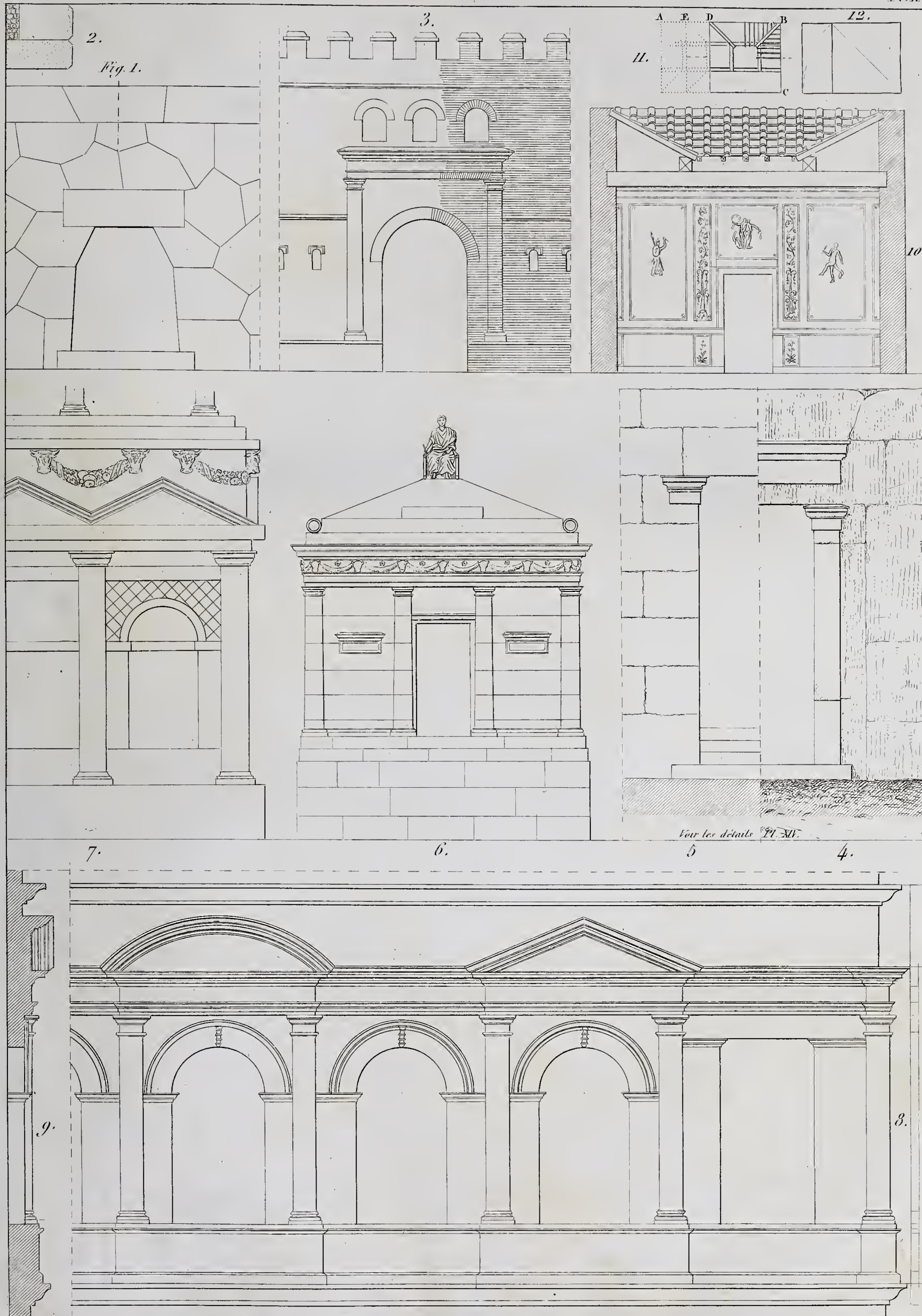
ORDRE TOSCAN

21 Planches avec texte

PAR THIOLLET

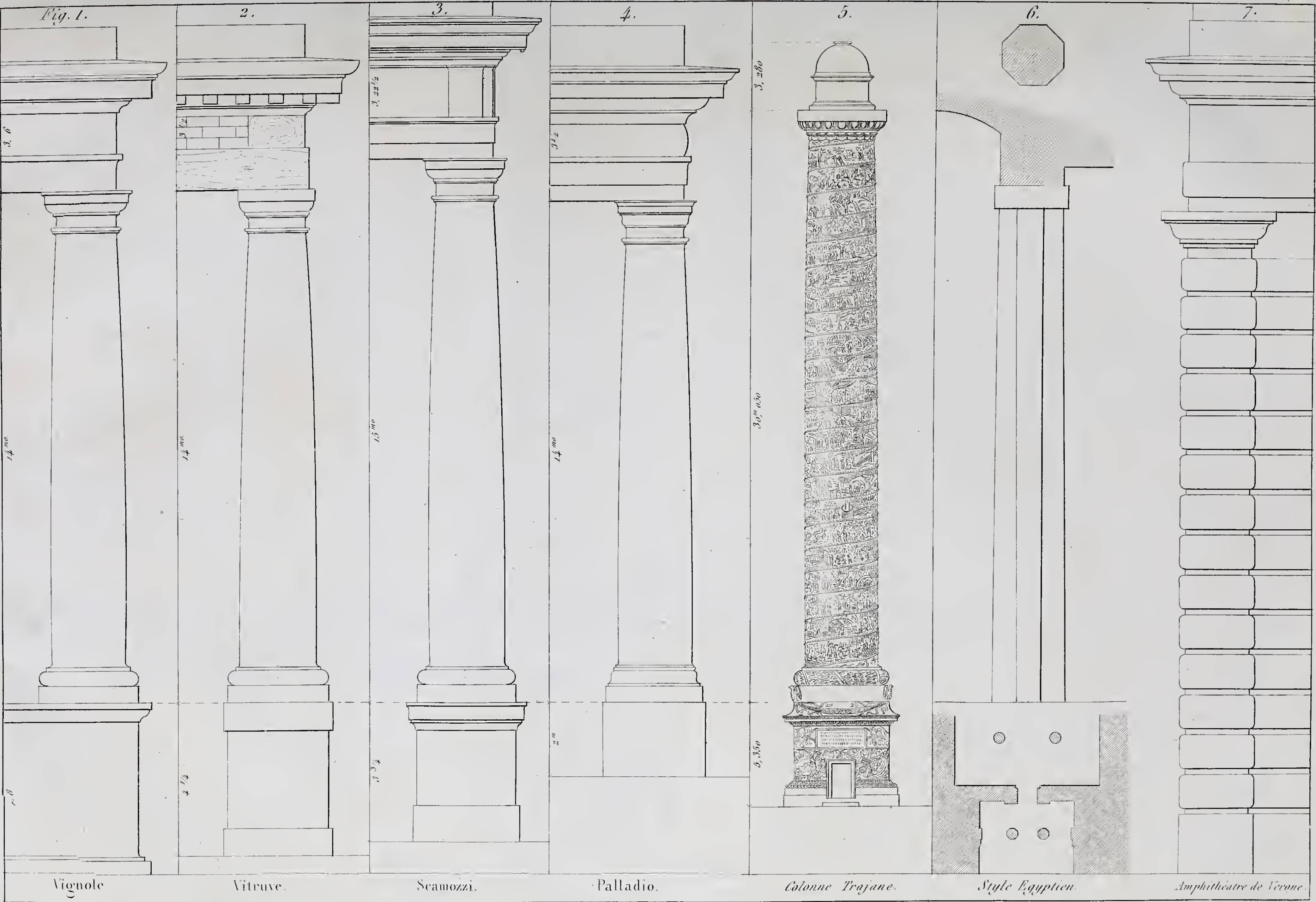
1842.





Thiollet.

ORDRE TOSCAN SELON:



ORDRE TOSCAN. ENTABLEMENT, CHAPITEAU ET BASE:

de Scamozzi *(le module est divisé en 60)*

de Vitruve.

de Vignole, *avec Piédestal, Pilastre et coupe de l'entablement.*

Imposte.

Piédestal.

Entablement.

Colonne.

Soubassement.

Piédestal.

6.

Fig. 1. 2. 3. 4. 5.

d'angle — *intermédiaires* — *d'angle.*

avec linteau ou palâtre en bois.

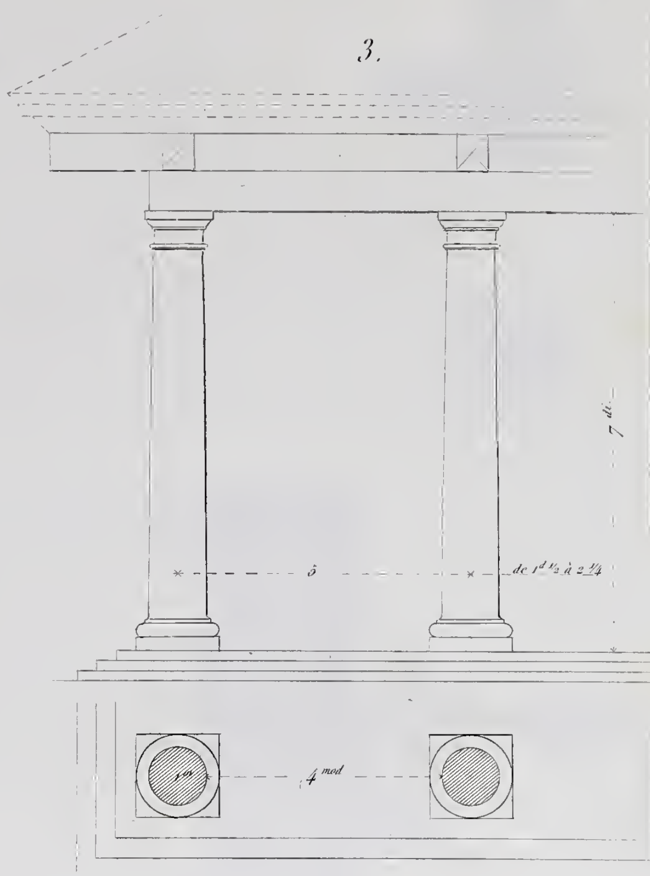
Principe d'entrecolonnements applicable à tous les ordres.

Thiollet

Vitruve.



Palladio.

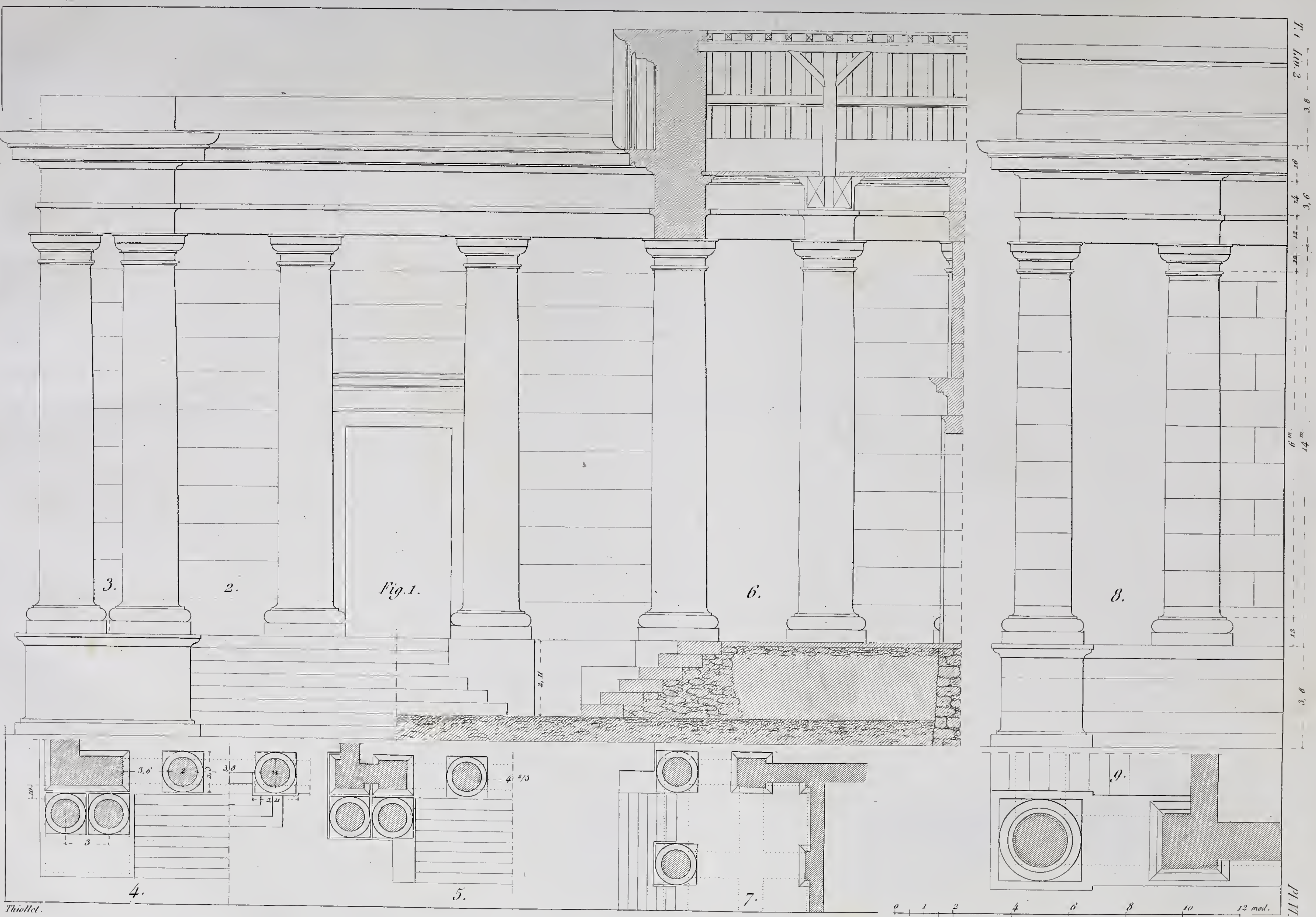


Scamozzi.



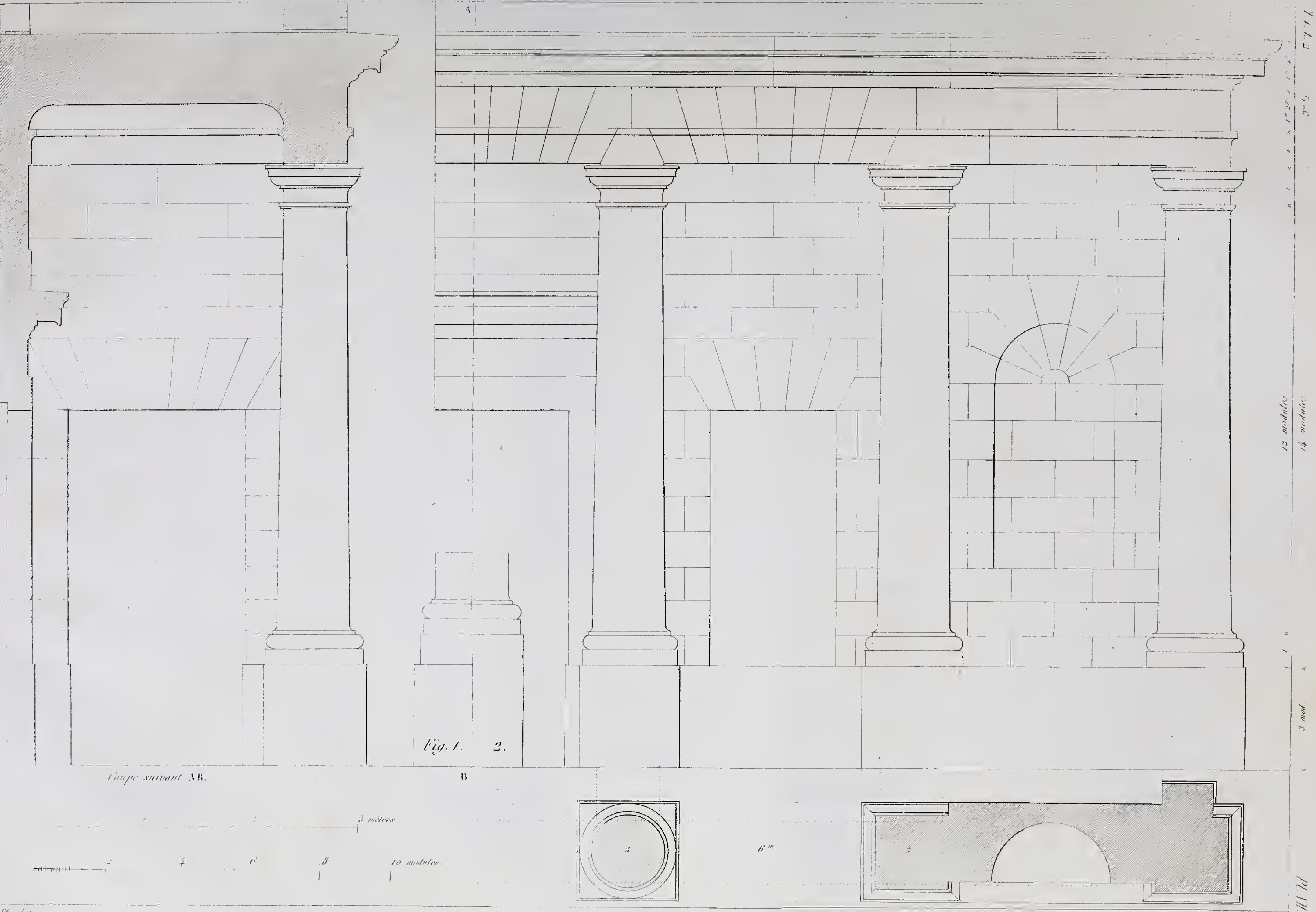


Thiollet.

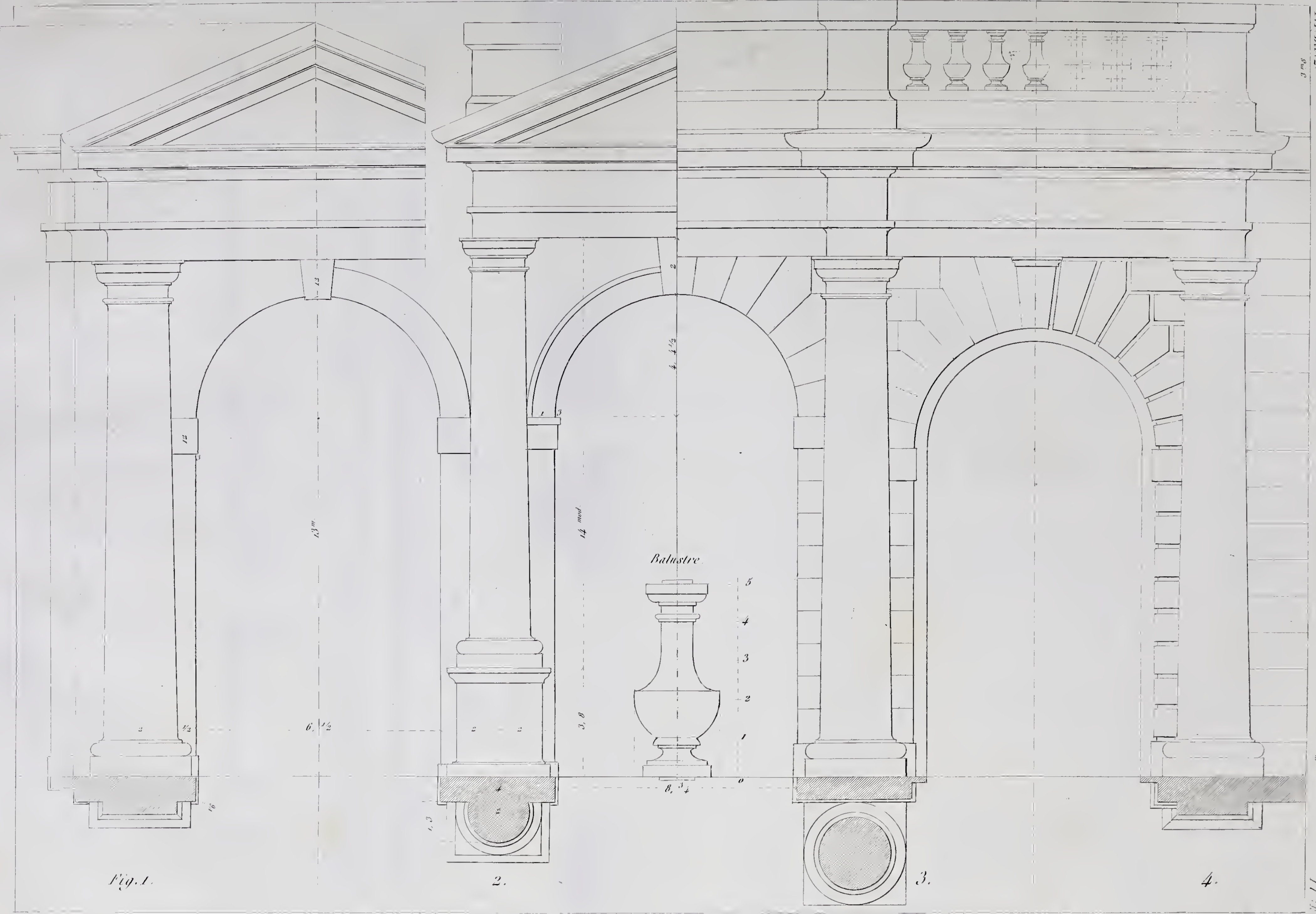


T. 1 Liv. 2.
Pl. VI.
Fig. 1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
3,8
16
14
3,6
12
12
6m
14m
12
3,8
2,11
3,6
2
2,3
3,8
2,11
4 2/3
3
Thiollet.
0 1 2 4 6 8 10 12 mod.

ORDRE TOSCAN. *Combinaison de pilastres et de Colonnes formant Péristyle.* (Voir les détails Pl. 107.)

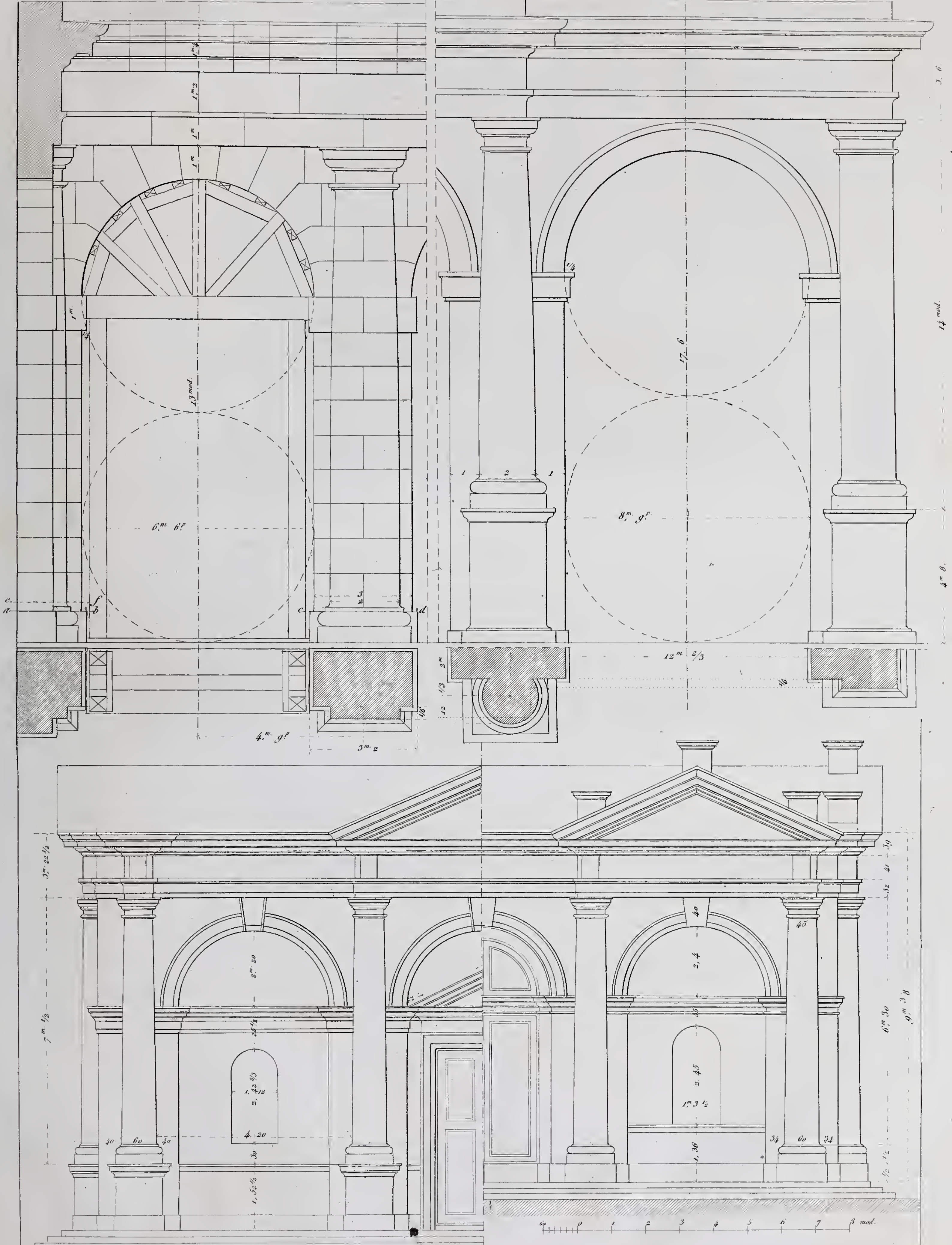


APPLICATION DE L'ORDRE TOSCAN DE VIGNOLE AUX PORTIQUES.



ORDRE TOSCAN de Vignole et de Scamozzi.

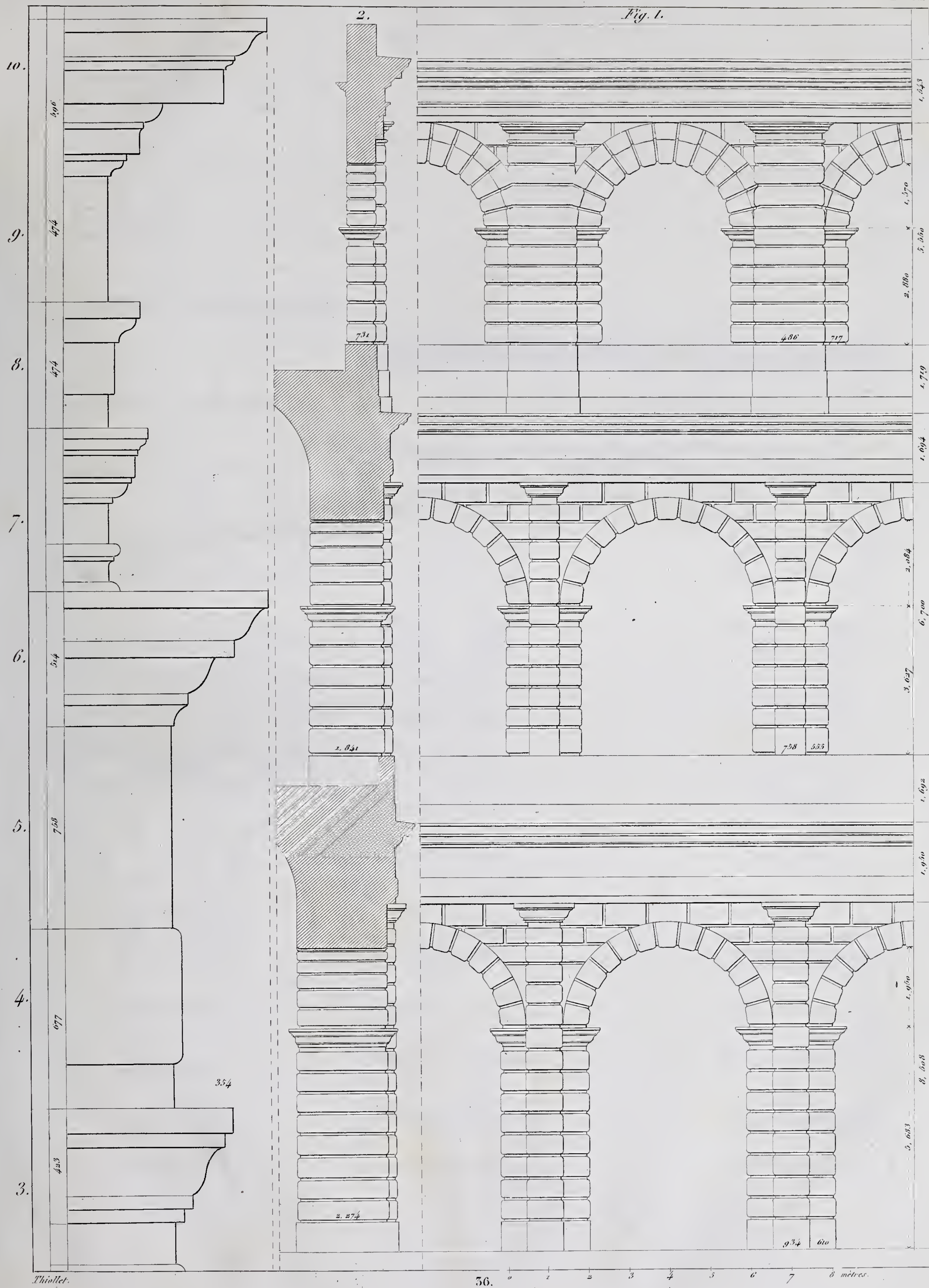
T.1. L.2. 4. 3. 2. Fig. 1. Pl. IX.

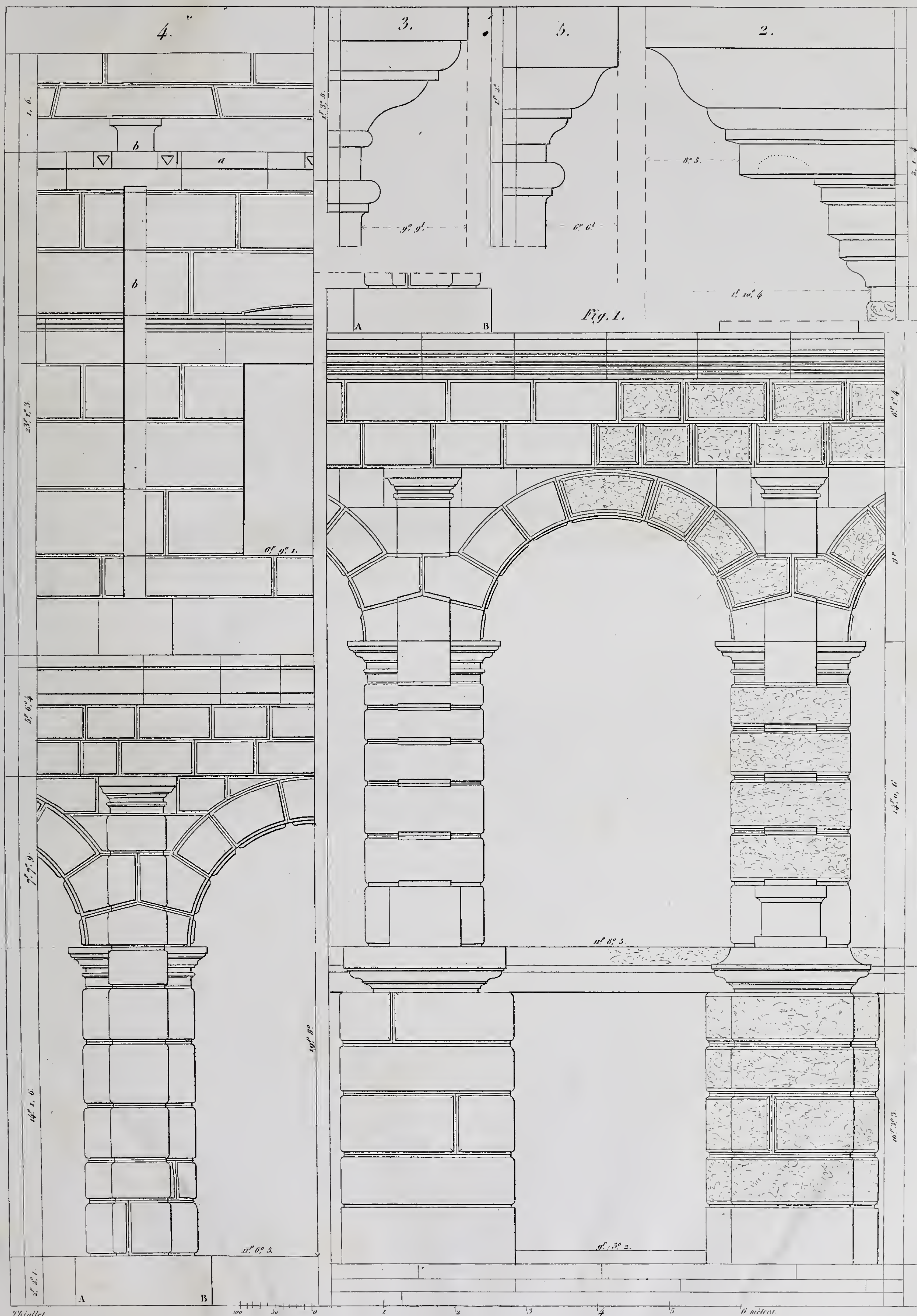


Thiollet. 6. 34. 5.

TOSCAN DE PALLADIO. *Portique avec application des pilastres.*

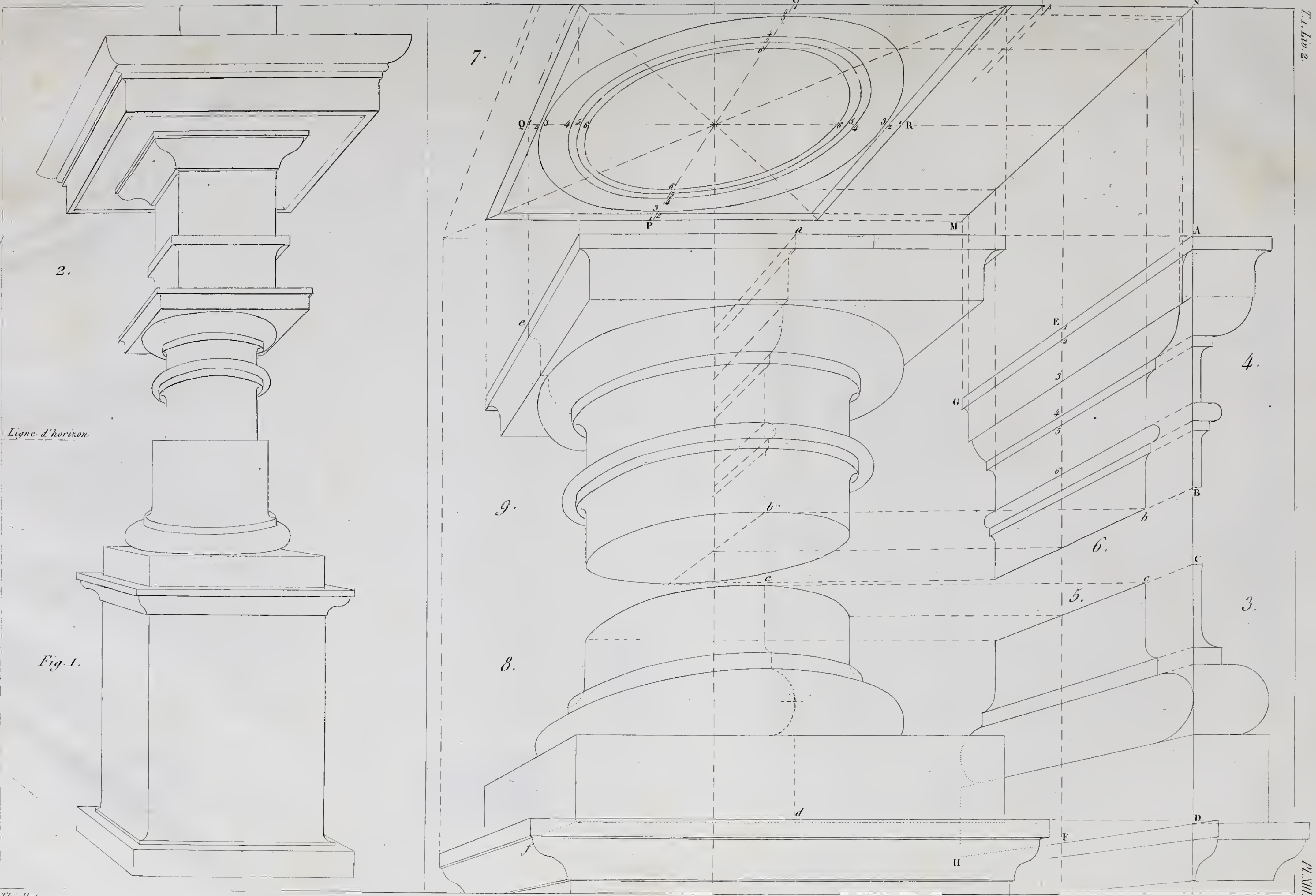


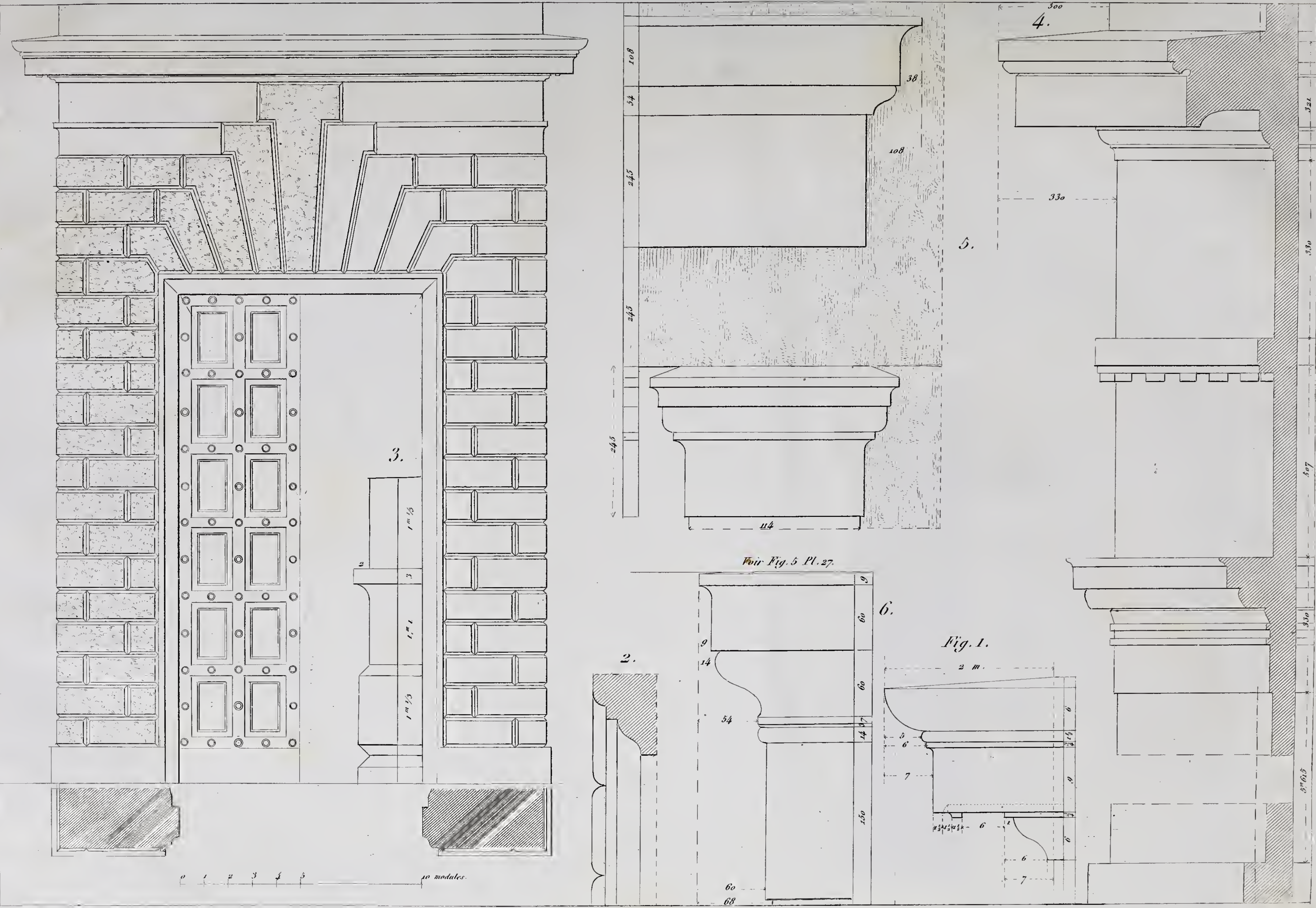

Fig. 1.
2.
10.
9.
8.
7.
6.
5.
4.
3.
474
474
514
758
677
423
354
731
2. 841
2. 274
486
717
758
555
934
610
1, 543
1, 370
5, 350
2, 880
1, 719
1, 694
2, 084
6, 700
3, 027
1, 692
1, 950
1, 950
8, 508
3, 633
0 1 2 3 4 5 6 7 8 mètres.
Thiollet.



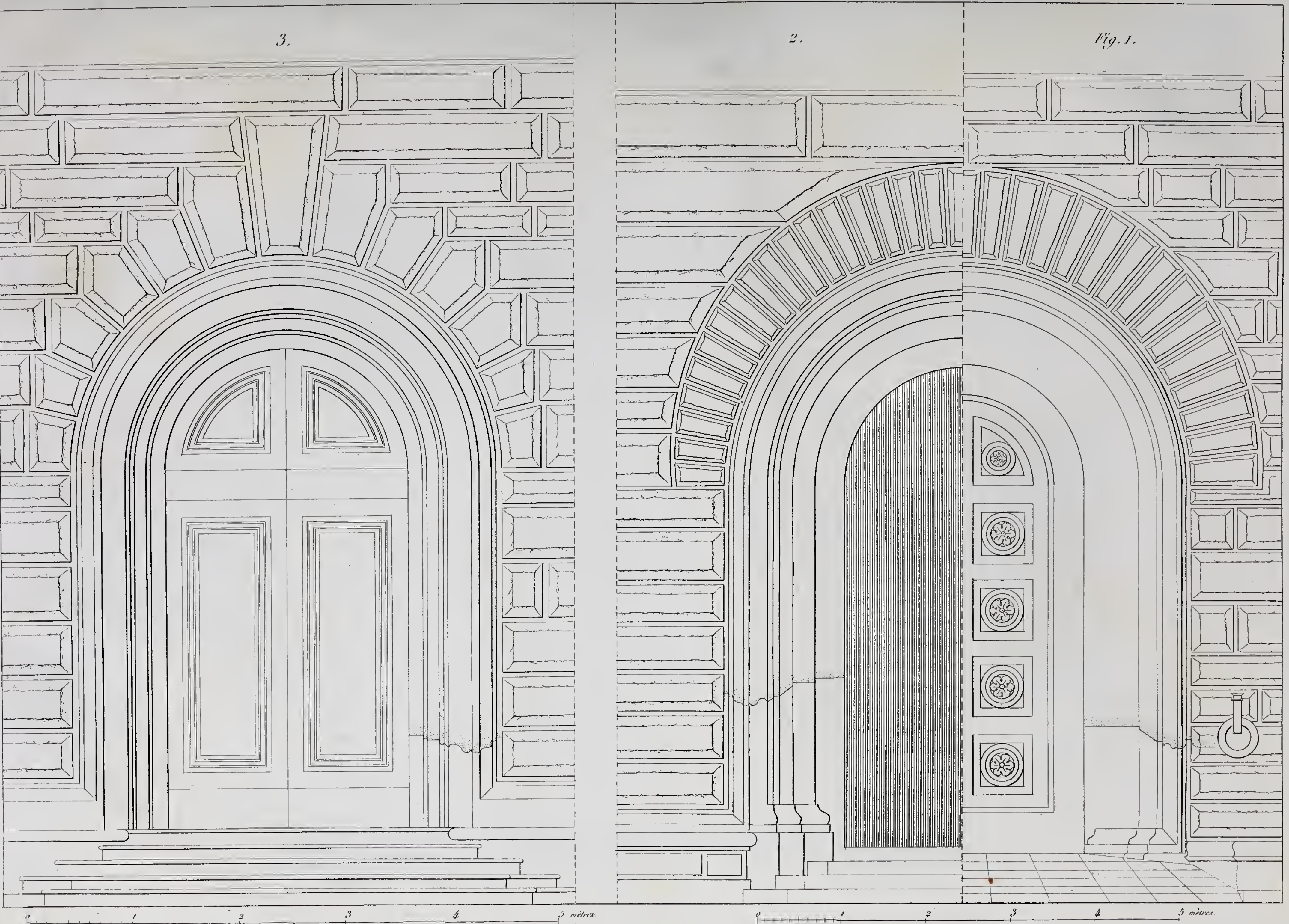
Thiollet.

ORDRE TOSCAN *en perspective.*




Porte d'après le dessin de Vignole.
Voir Fig. 1 Pl. 5.
Voir Fig. 4 Pl. 27.
Voir Fig. 5 Pl. 27.
Fig. 1.
2.
3.
4.
5.
6.
10 modules.
Thiollet

ARCHITECTURE FLORENTINE.

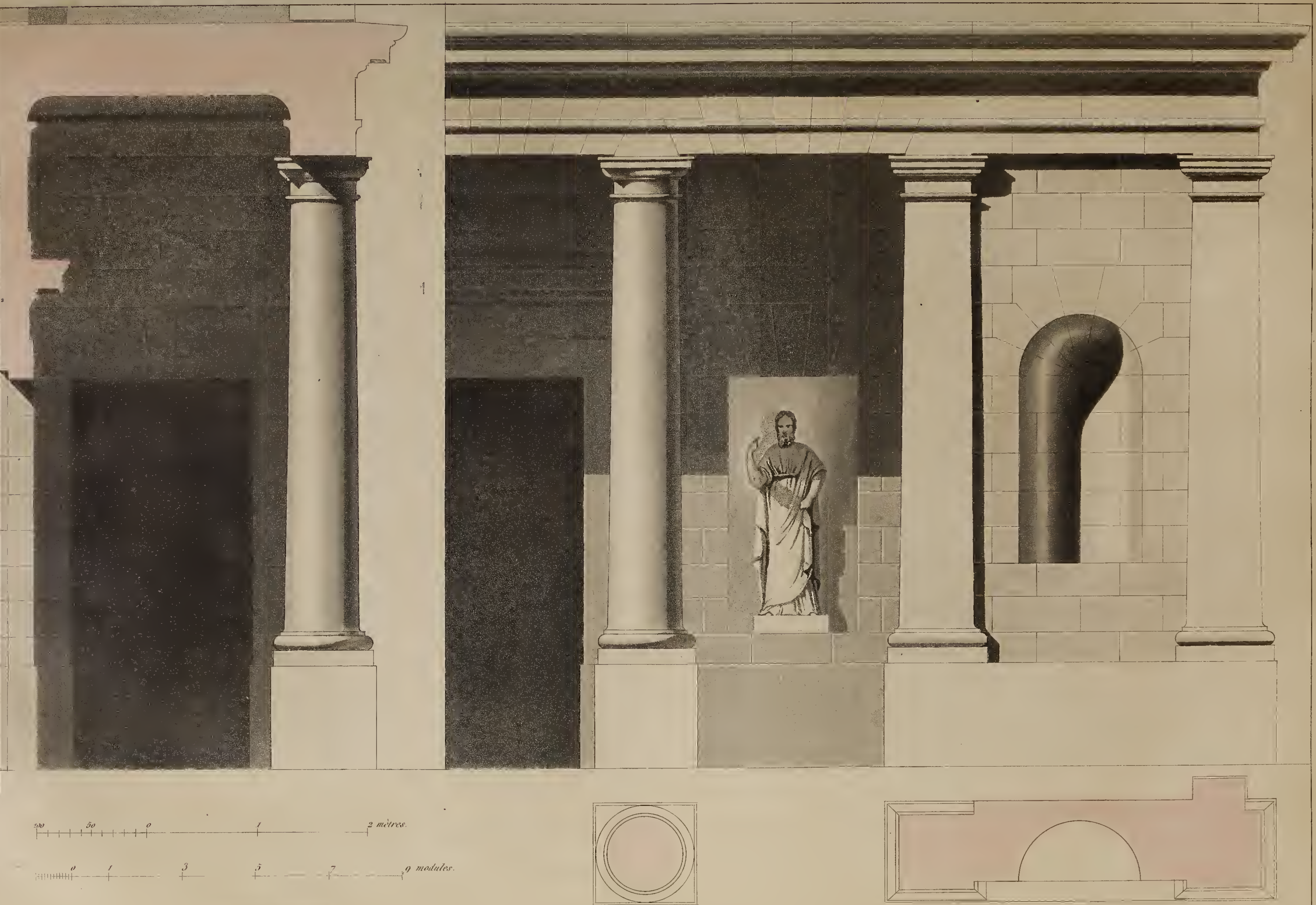


PORTE ANTIQUE suivant Piranèse.




Fig. 1.
4
3.
2.
0
3
6
12
18 mètres.
pour les Fig. 1 à 10.
5.
6.
7.
9.
8.
16.
15.
14.
13.
12.
11.
10.

Thiollet.



Le Trait par Thollet L'Aquatinta par Himely

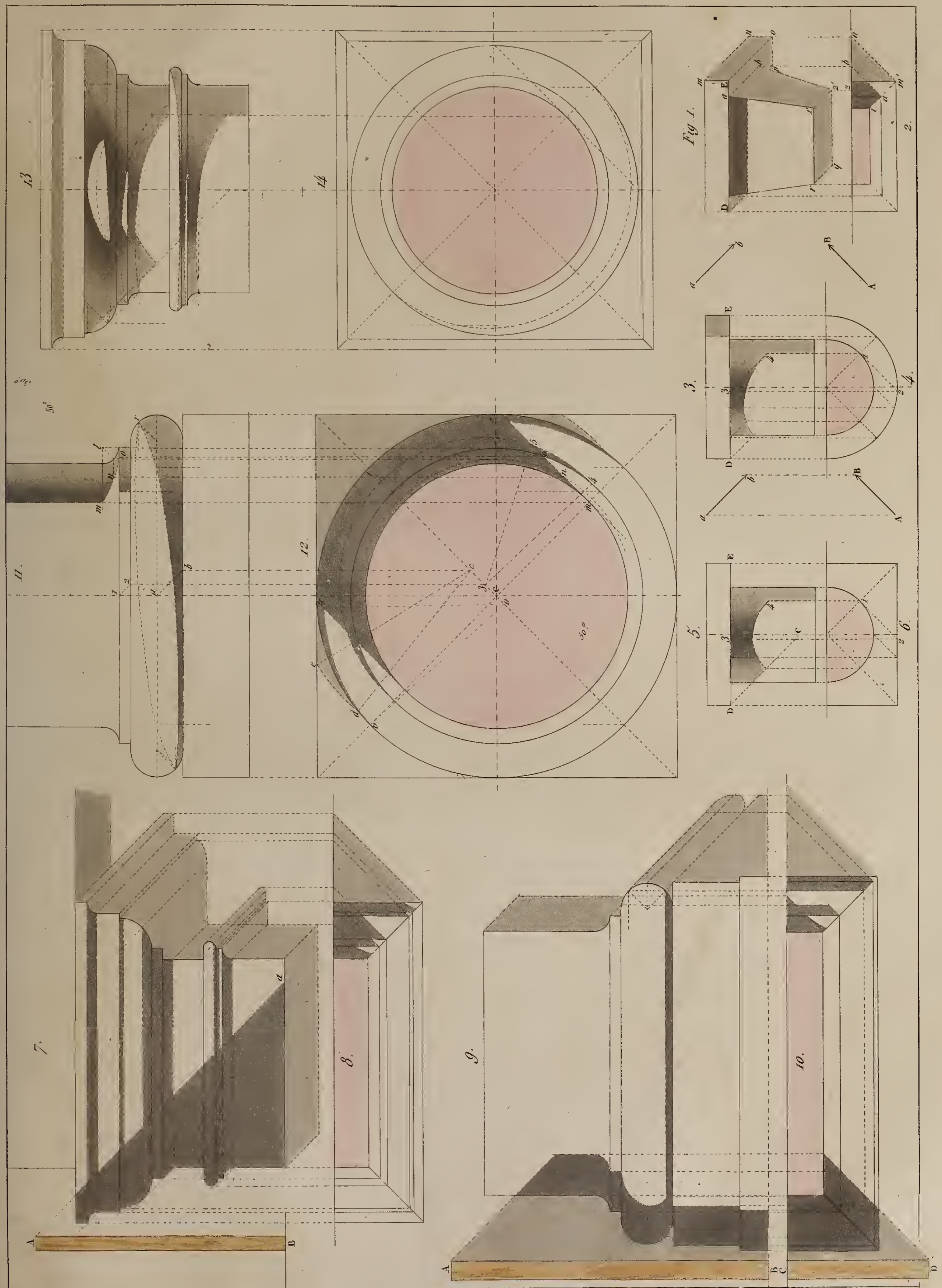
Le Trait par Thiollet. L'Aquatinta par Hemely.

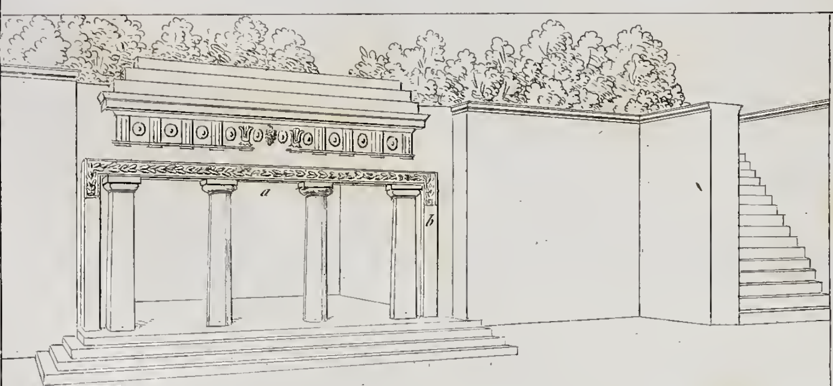


Fig. 1.

3.

2.





FRONTISPICE.

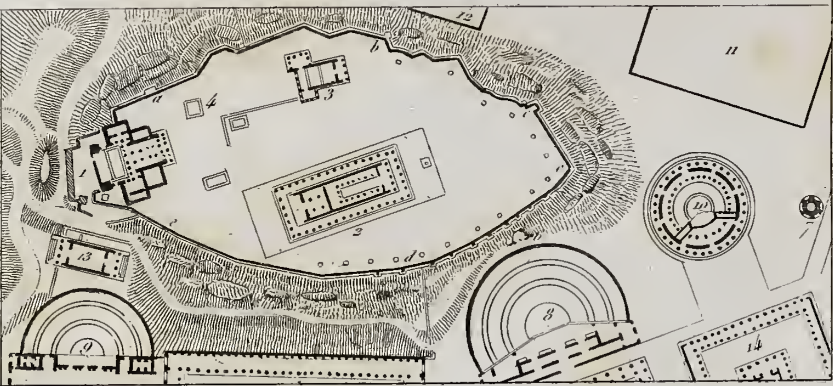
LIVRE III.

ORDRE DORIQUE

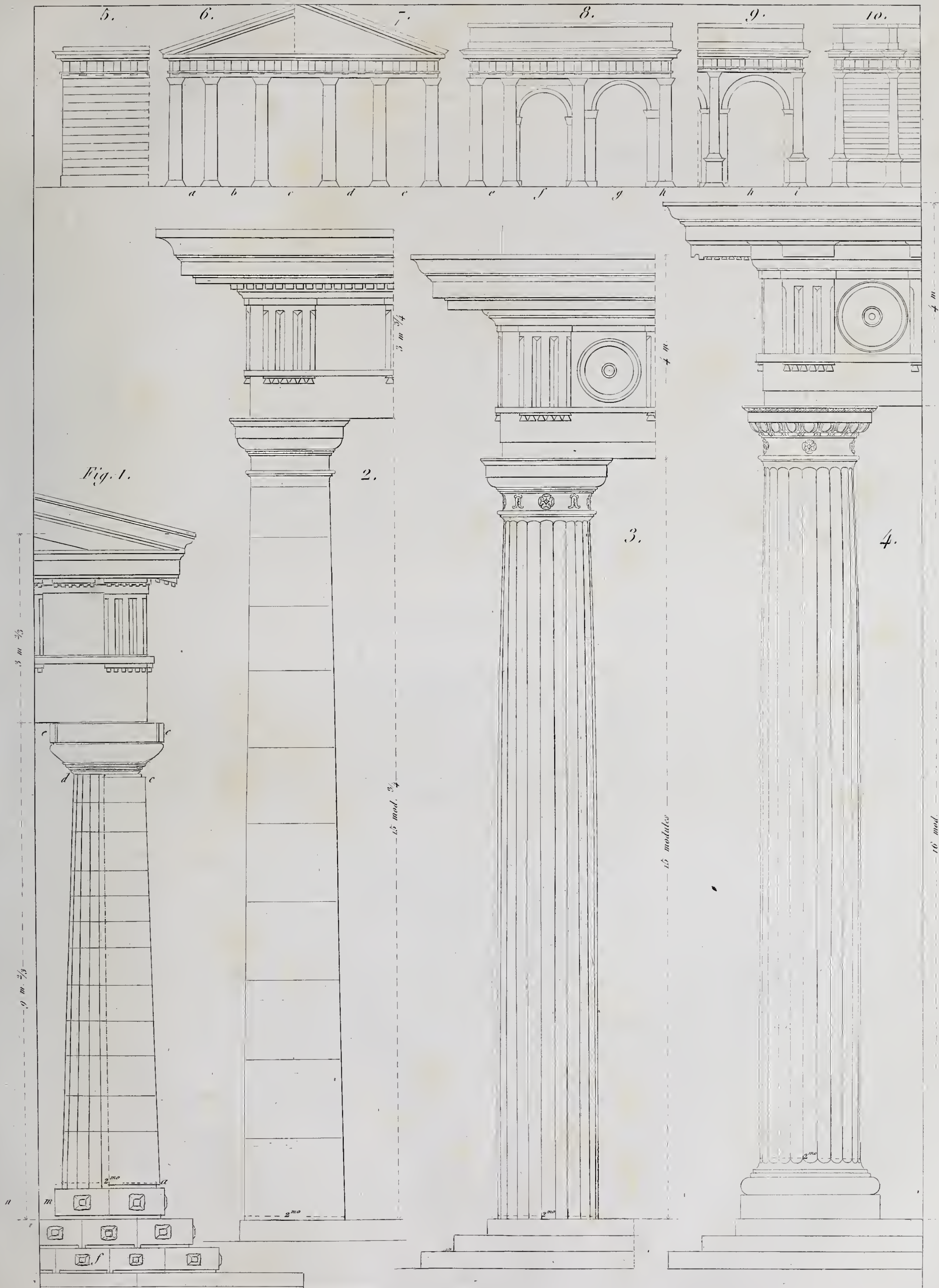
25 Planches avec texte

PAR THIOLLET

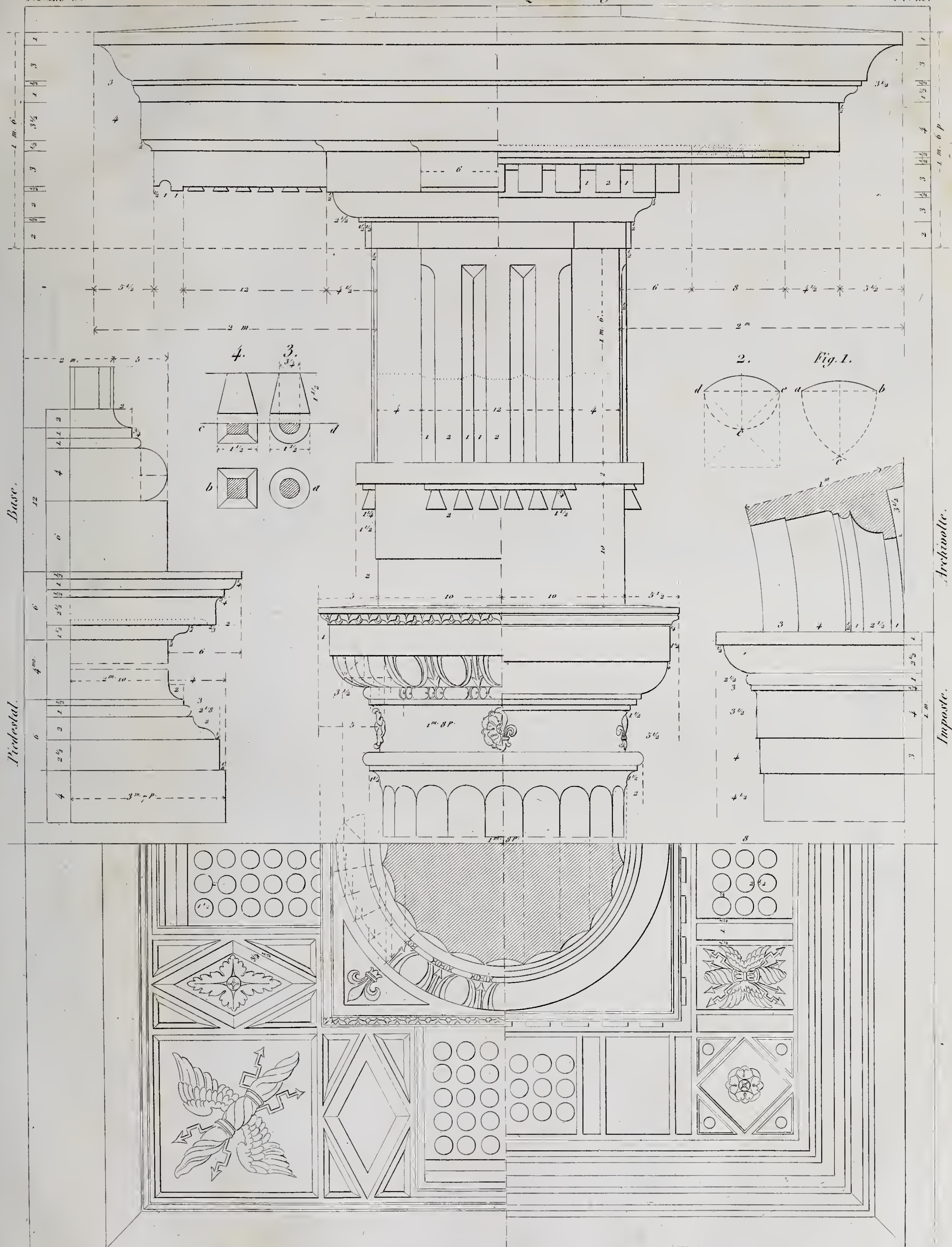
1842.



Thiollet.


5.
6.
7.
8.
9.
10.
a b c d c e f g h h i
Fig. 1.
2.
3.
4.
3 m ⅔
9 m ⅔
15 mod. ¾
15 modules
16 mod.
4 m
2 mo

Thiollet.



Plafond des entablements Doriques

mutulaire denticulaire.

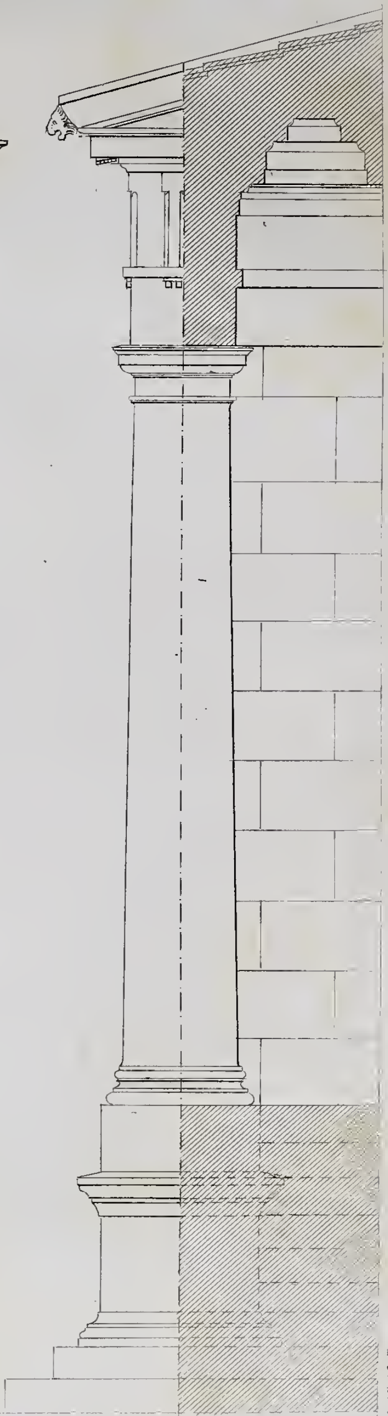
ORDRE DORIQUE, *Entrecolonnement*

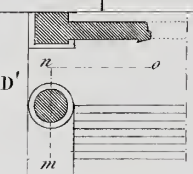
A, *avec fronton et colonnes sans bases.*

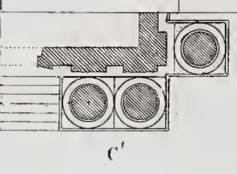
B, *Pilastre formant avant corps.*

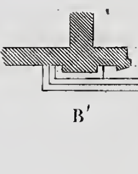
C, *accouplement sur socle et acrotères.*

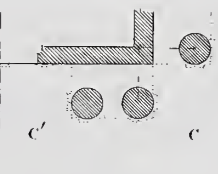
D, *sur stylobate avec fronton et coupe du portique.*

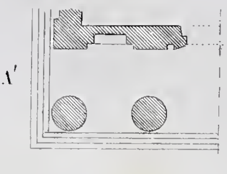












Thiollet

ORDRE DORIQUE.



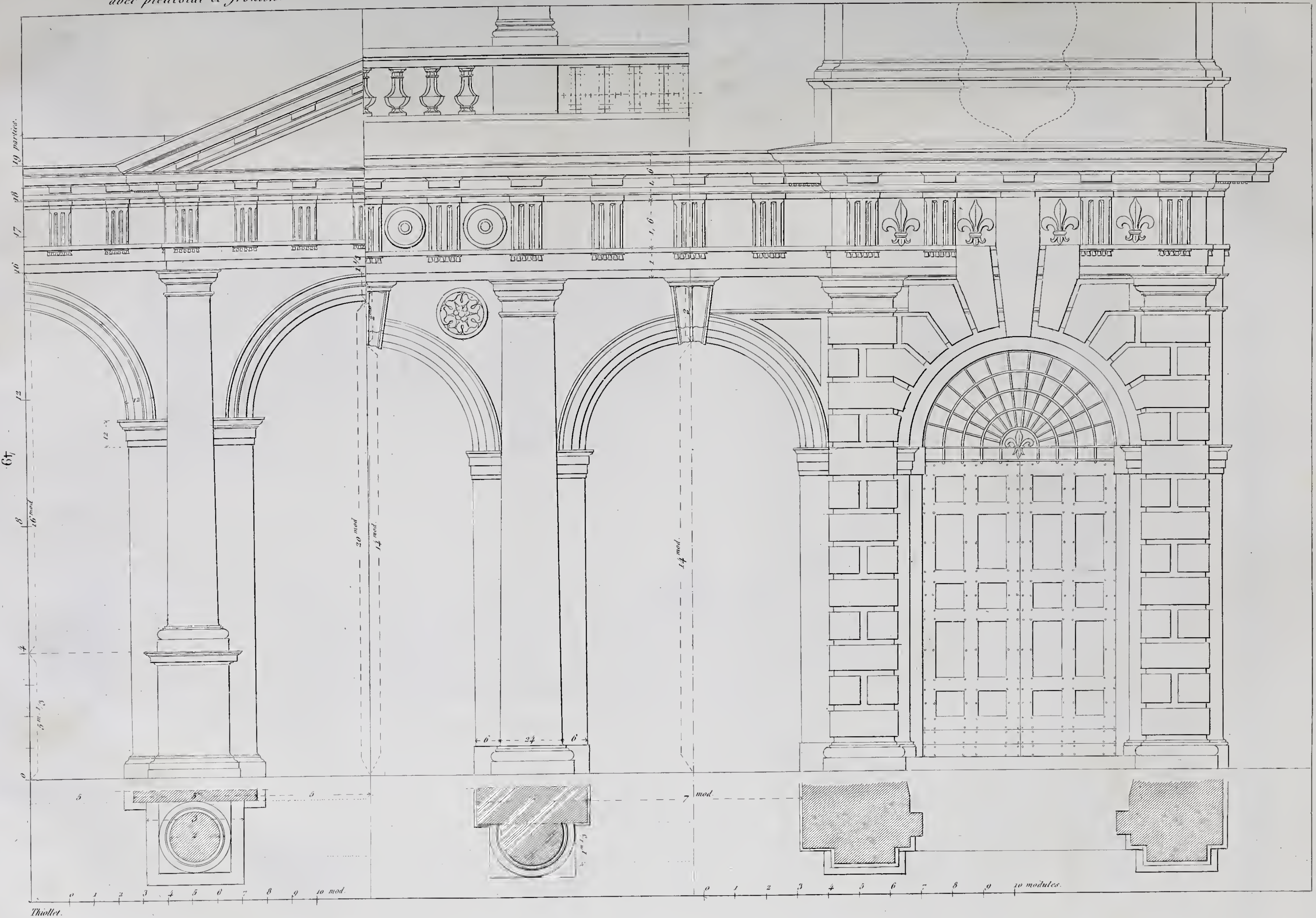
Fig. 1. — 2. — 6. — 4.

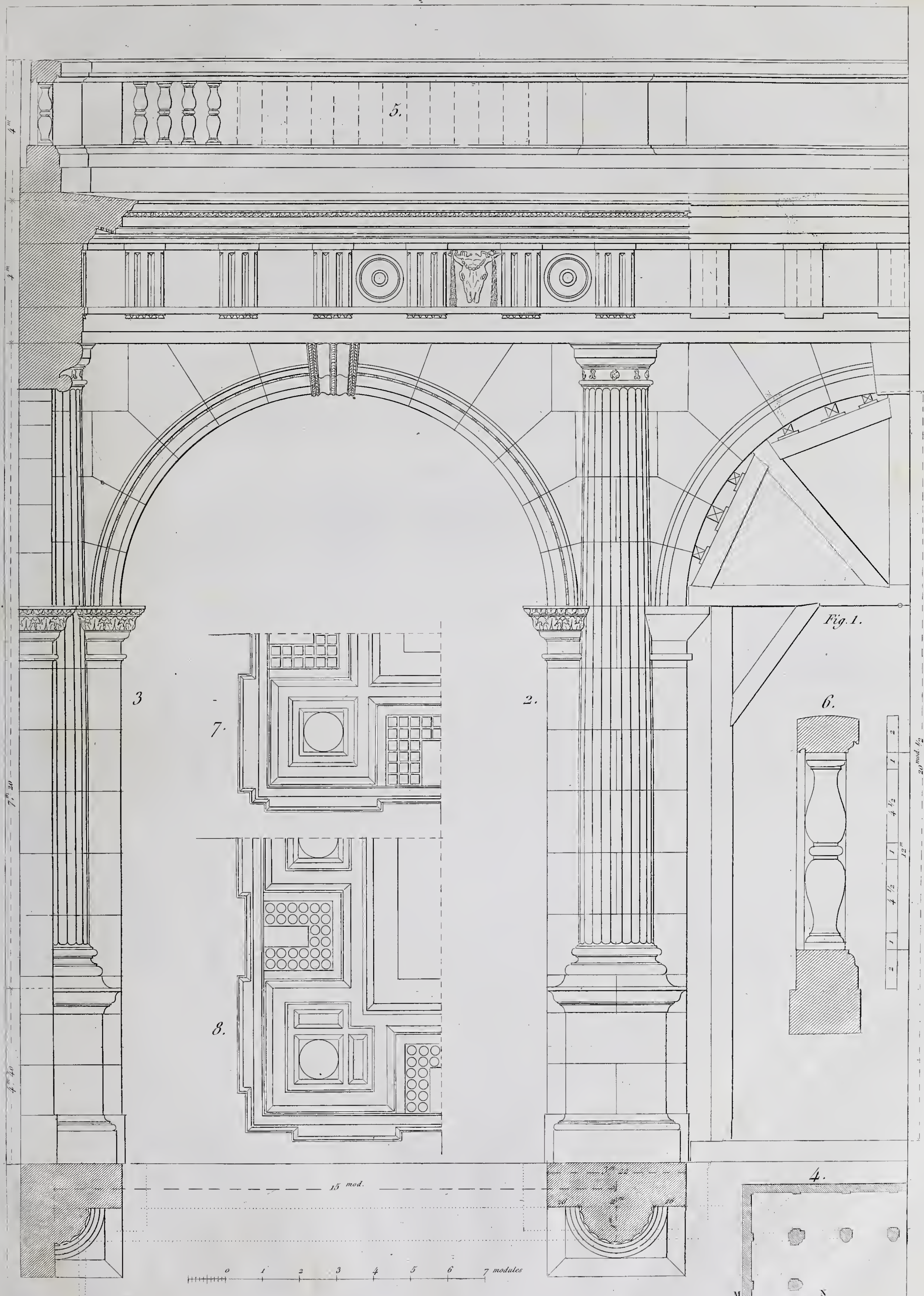
ORDRE DORIQUE, *Portiques*

avec piédestal et fronton.

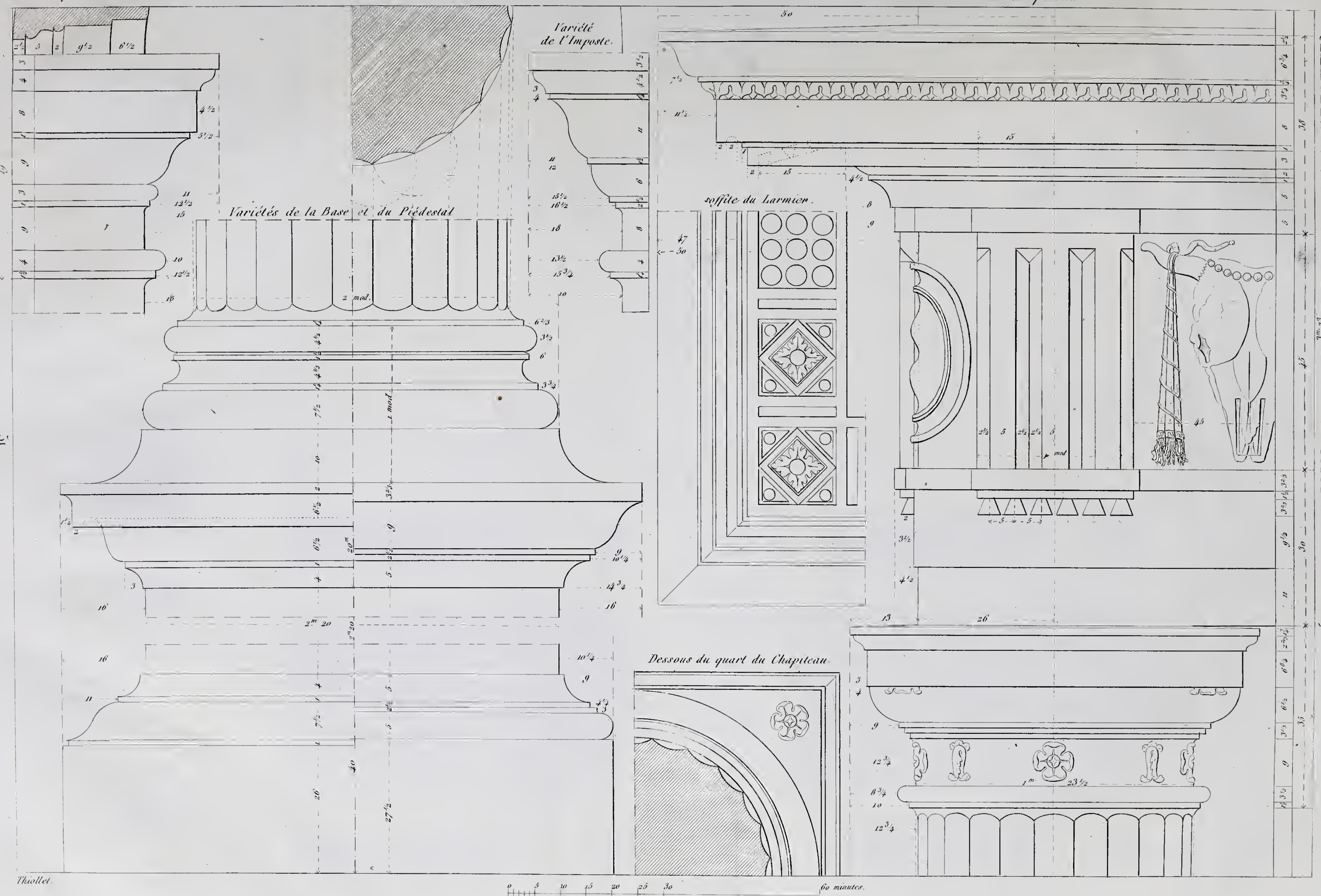
avec acrotères et ordres au dessus.

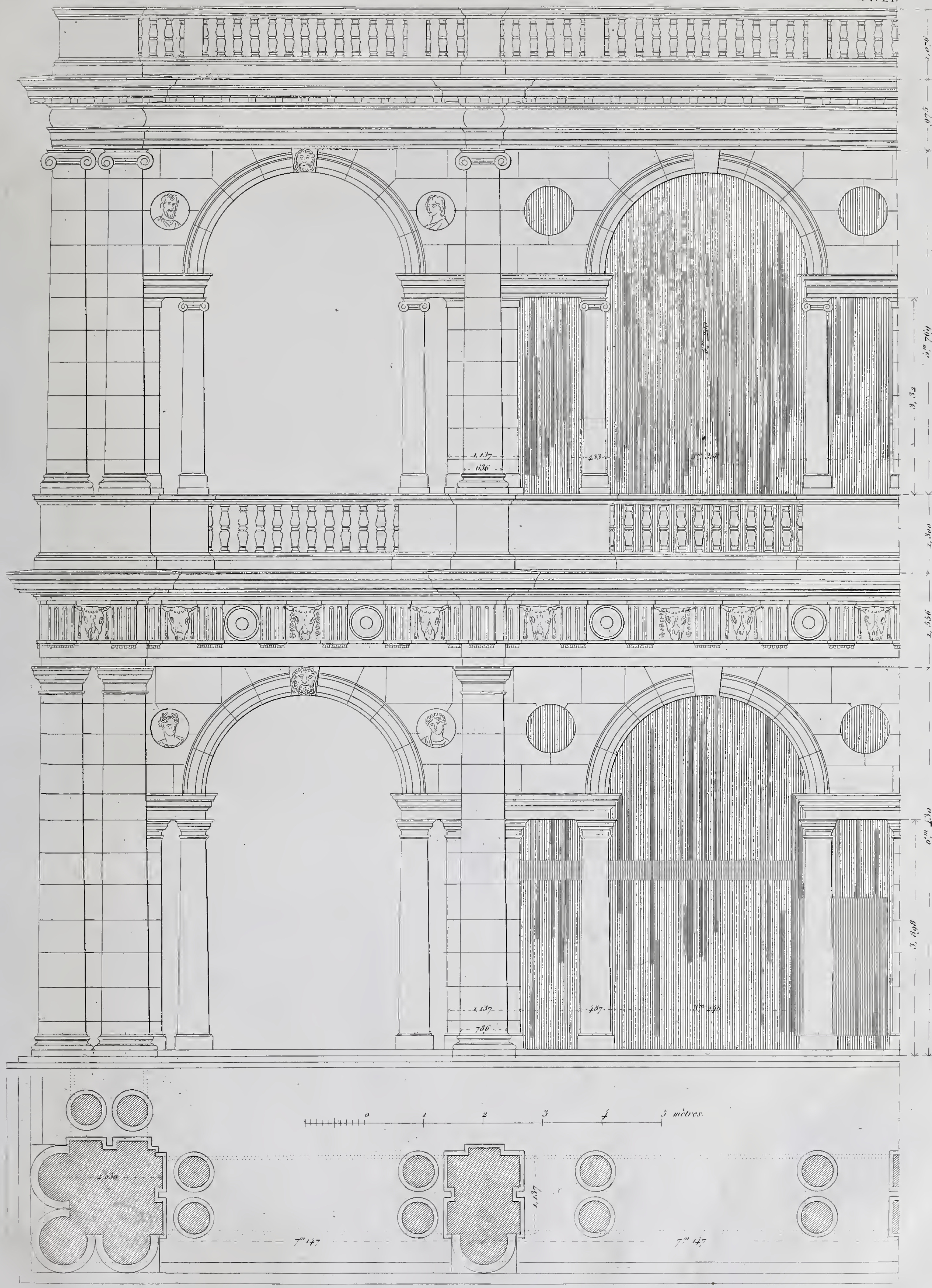
avec bossages et attique.

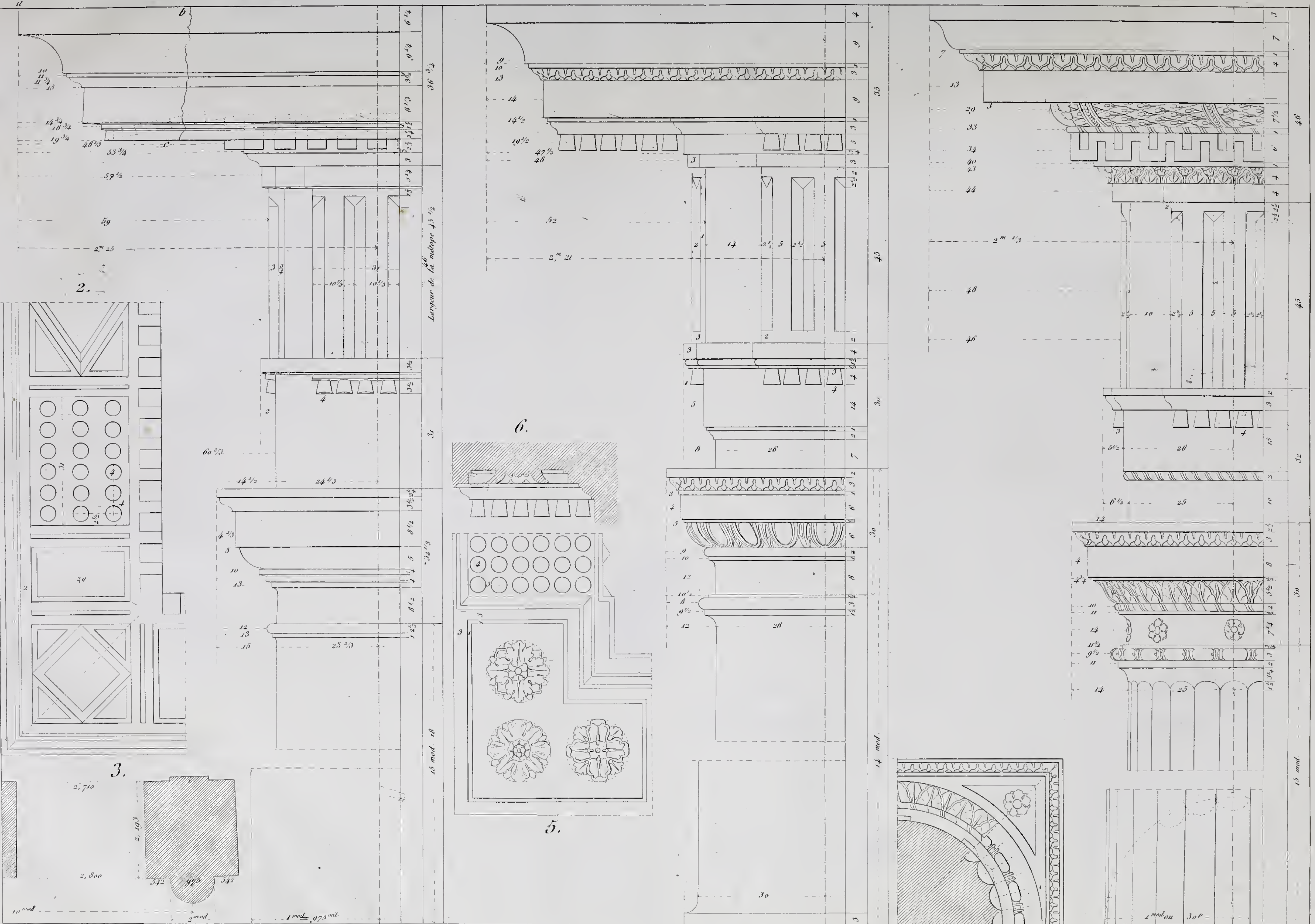



5.
3
2.
7.
8.
Fig. 1.
6.
4.
15 mod.
0 1 2 3 4 5 6 7 modules
M
N

Détails de L'ORDRE DORIQUE de Palladio.




0
1
2
3
4
5 mètres.
7m 147
7m 147


DORIQUE ROMAIN.
du Théâtre de Marcellus.
à Albane.
des Thermes de Dioclétien.
Largeur de la métope 45 1/2
Fig.1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
2 modules.
15 mod. 18
14 mod.
15 mod.
Thiollet.

PORTES D'ORDRE DORIQUE.



Fig. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

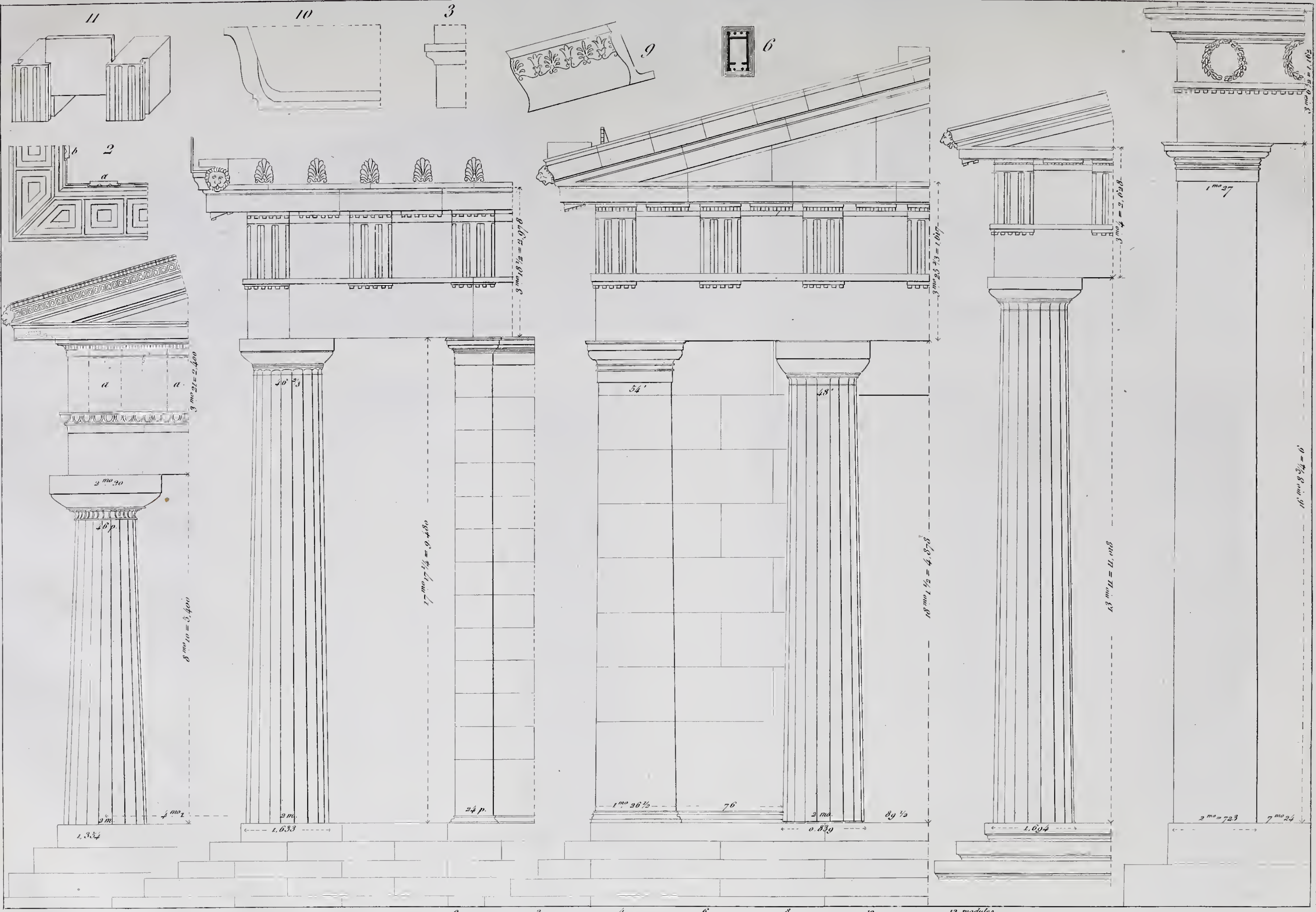
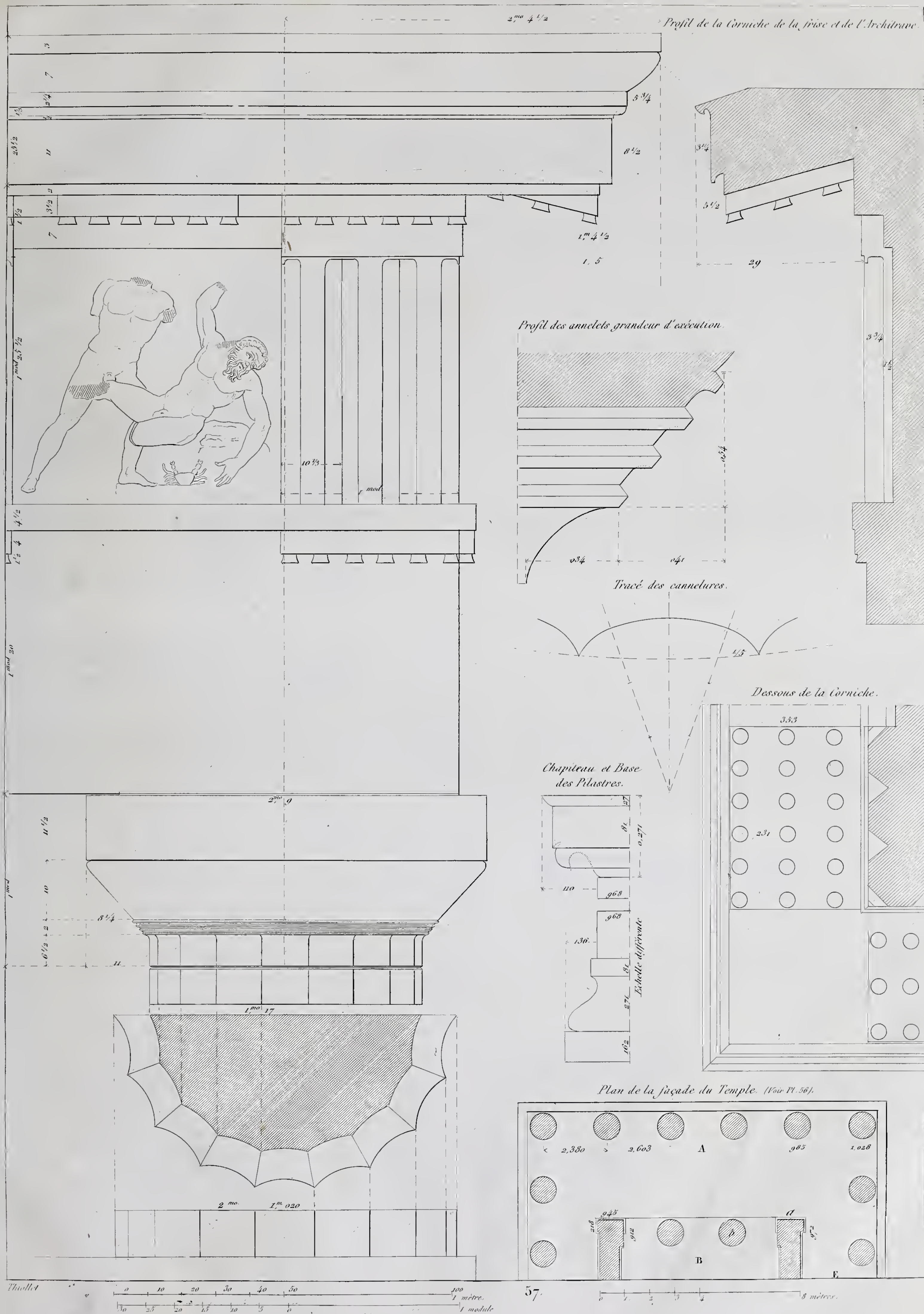


Fig. 1. de Cérès à Pæstum. Fig. 4. des Propylées d'Eleusis. Fig. 5. de Diane Propylées à Eleusis. Fig. 7. du temple de Jupiter à Némésis. Fig. 8. du monument de Thrasyllus.

DORIQUE GREC, TEMPLE DE THÉSÉE. *Élévation de la façade et Coupe du péristyle.*





Profil de la Corniche de la frise et de l'Architrave.
Profil des annelets grandeur d'exécution.
Tracé des cannelures.
Dessous de la Corniche.
Chapiteau et Base des Pilastres.
Échelle différente
Plan de la façade du Temple. (Voir Pl. 56).
A
B
E
1 mètre.
1 module
8 mètres.

Coupe de la Corniche et du Triglyphe.

Cannelure inférieure de la Colonne.

Annelets du Chapiteau.

Fig. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

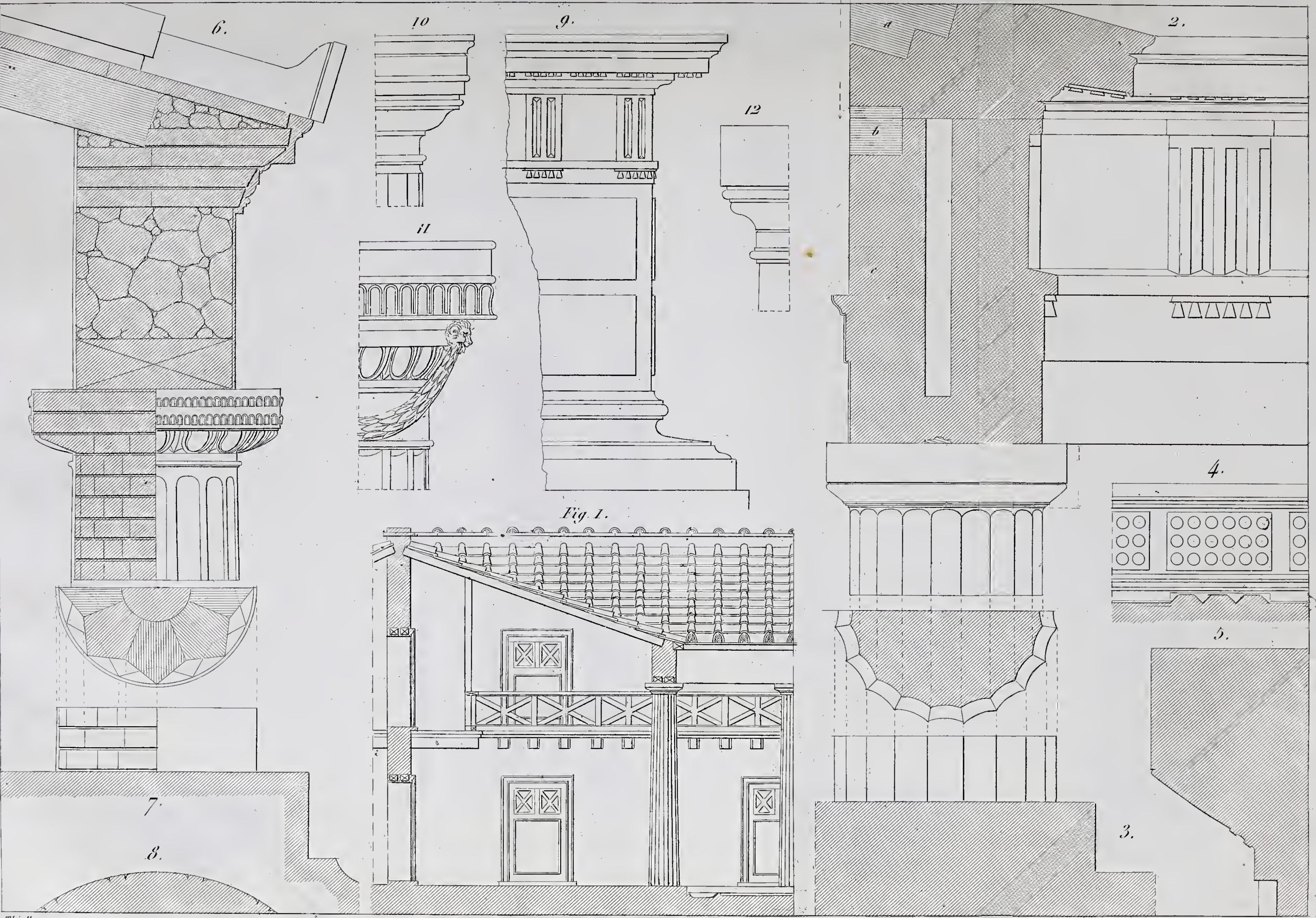
Profil du Pilastre d'ante

Thiollet.

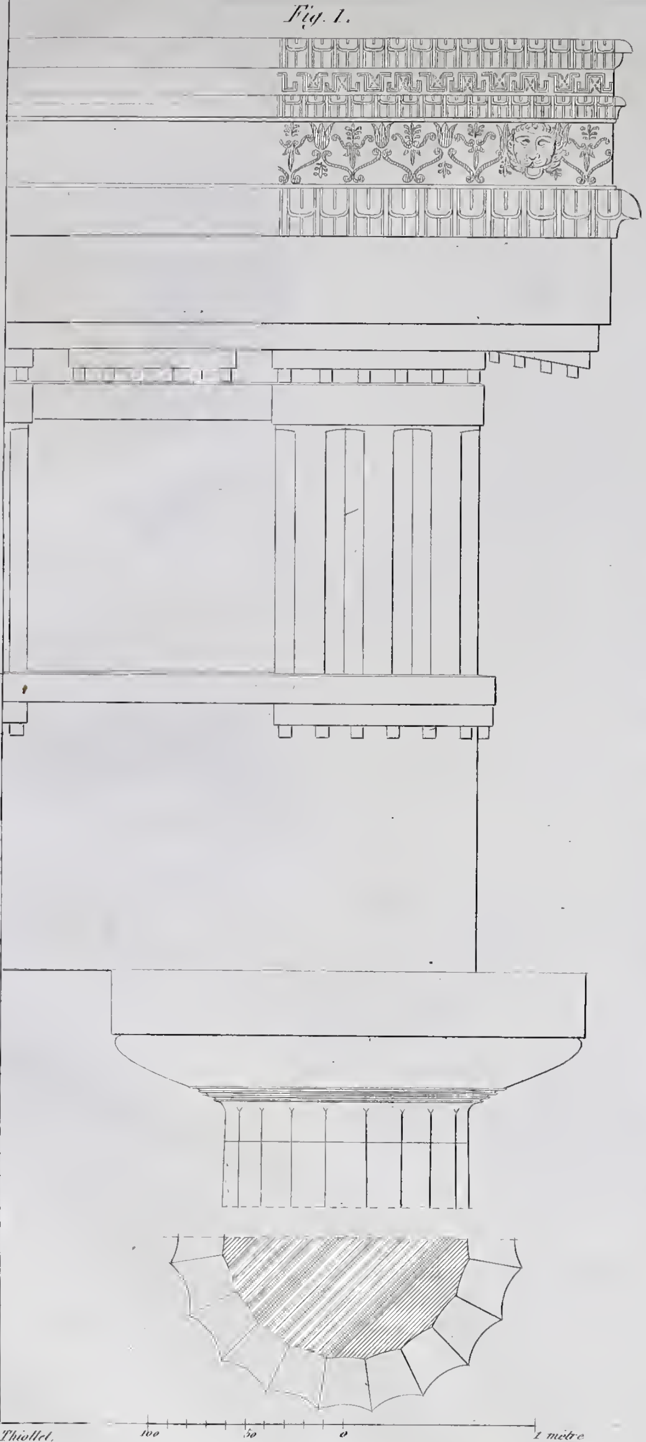
Élévation de la façade et Coupe du Péristyle.

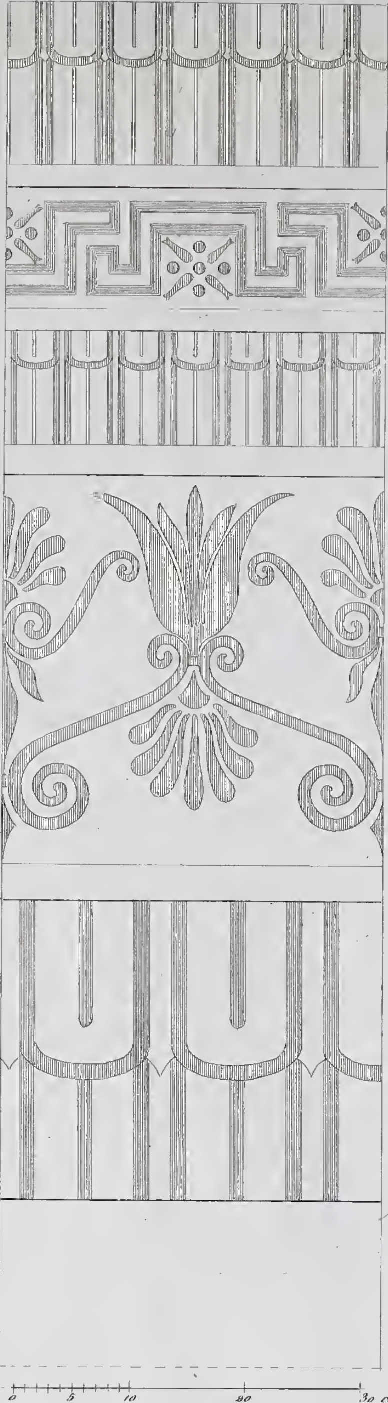
Ordre en grand.

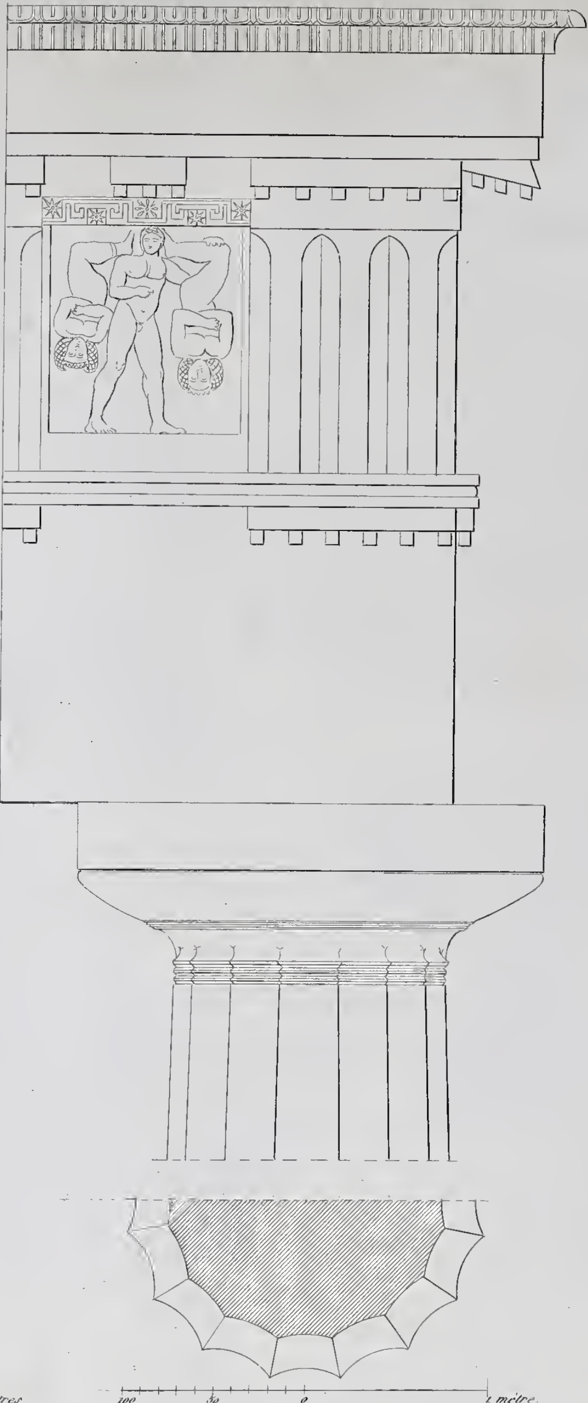
DORIQUE DE POMPEÏ.

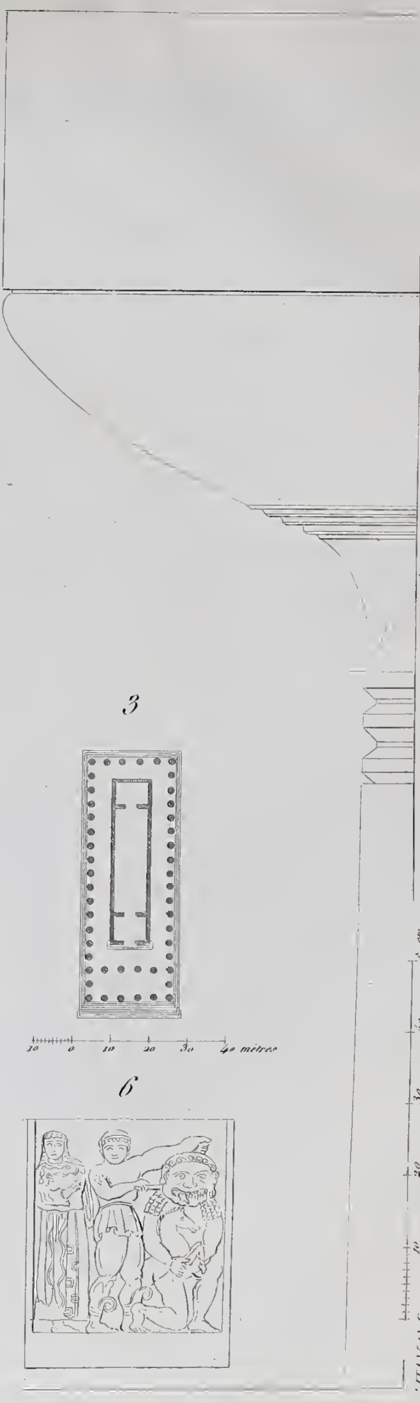


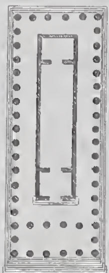
à Selinunte.

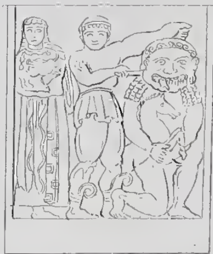




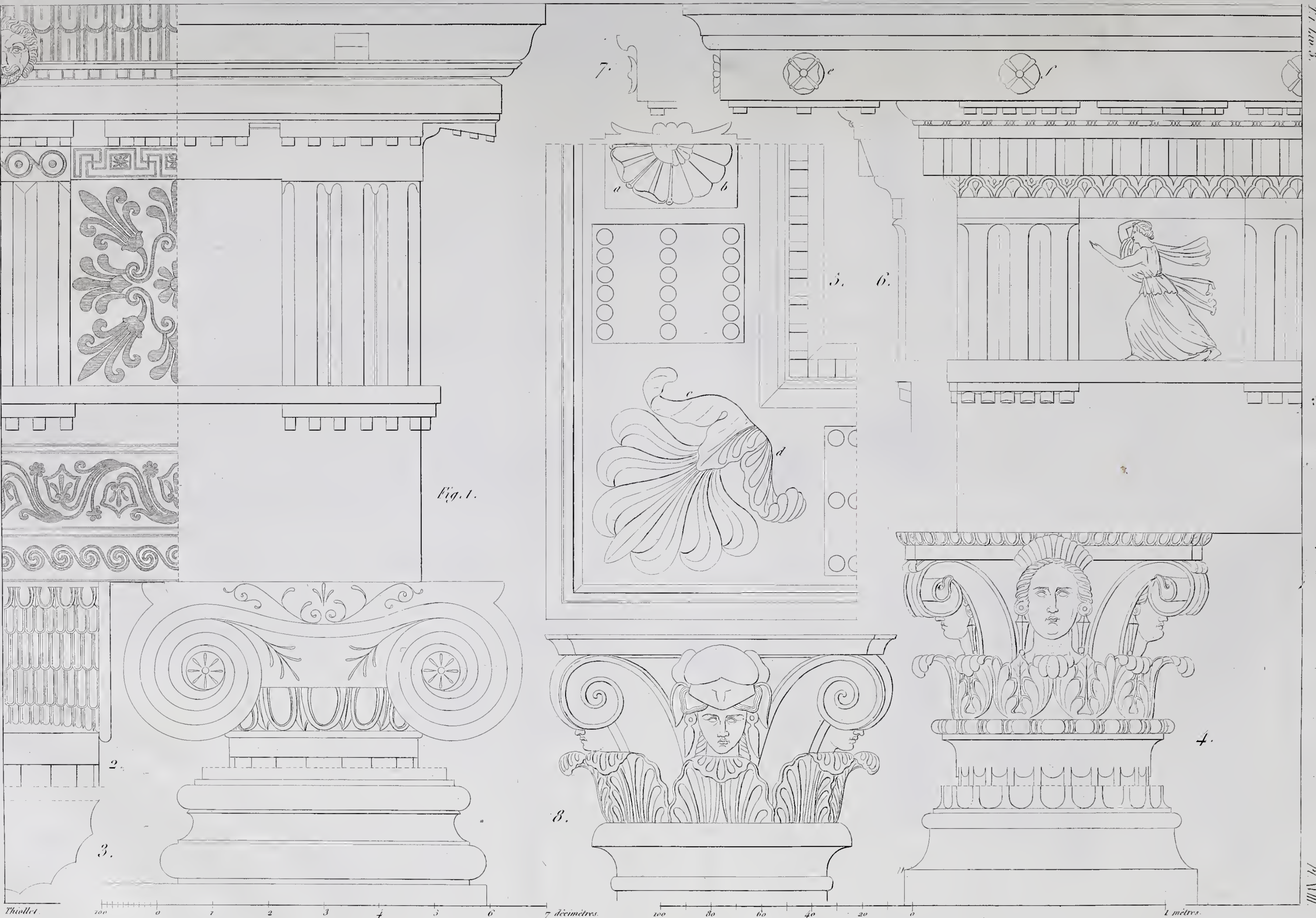








Thiollet.


à Sélinunte.
à Pæstum.
Fig. 1.
7 décimètres.
1 mètres.
Thiollet

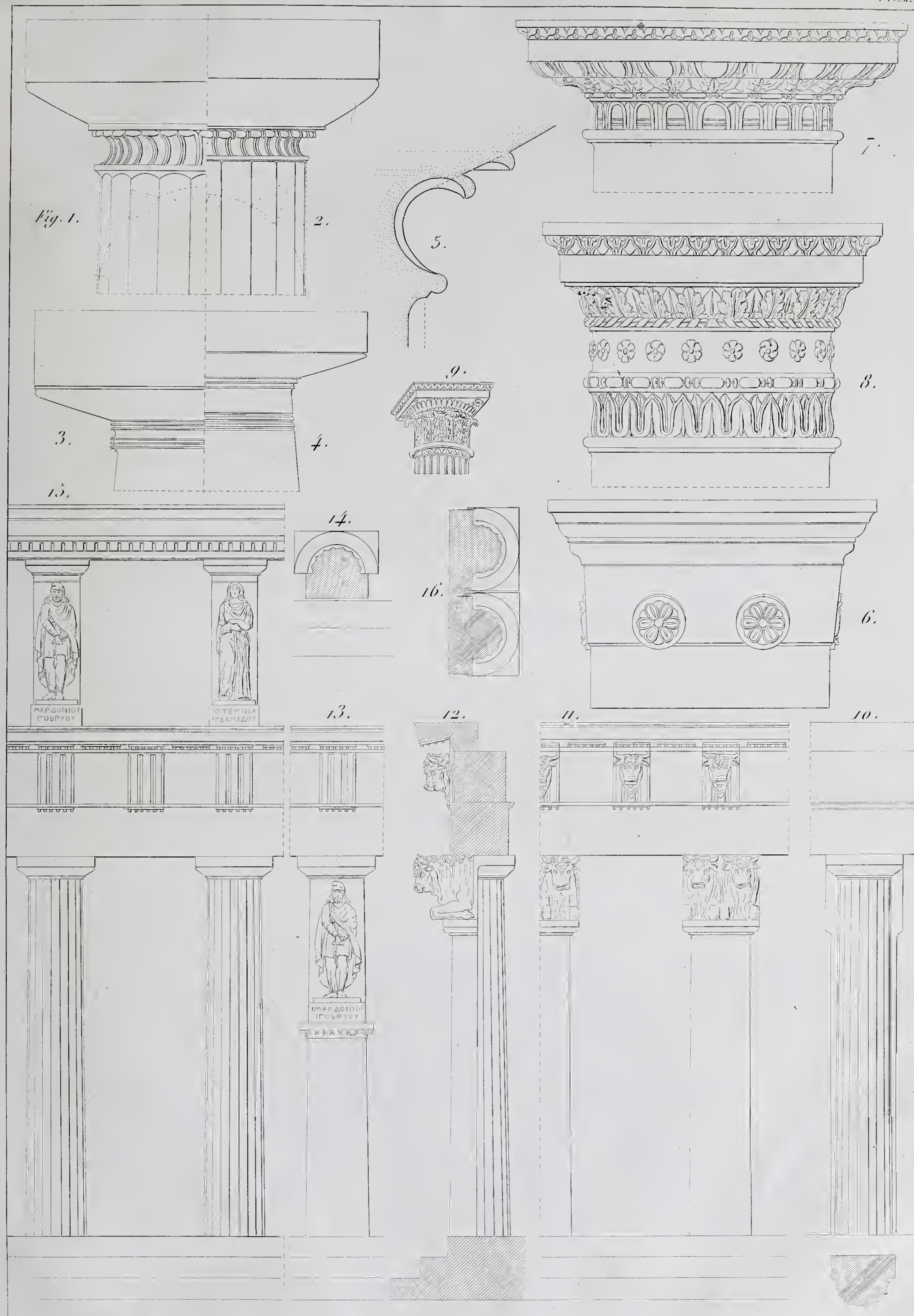
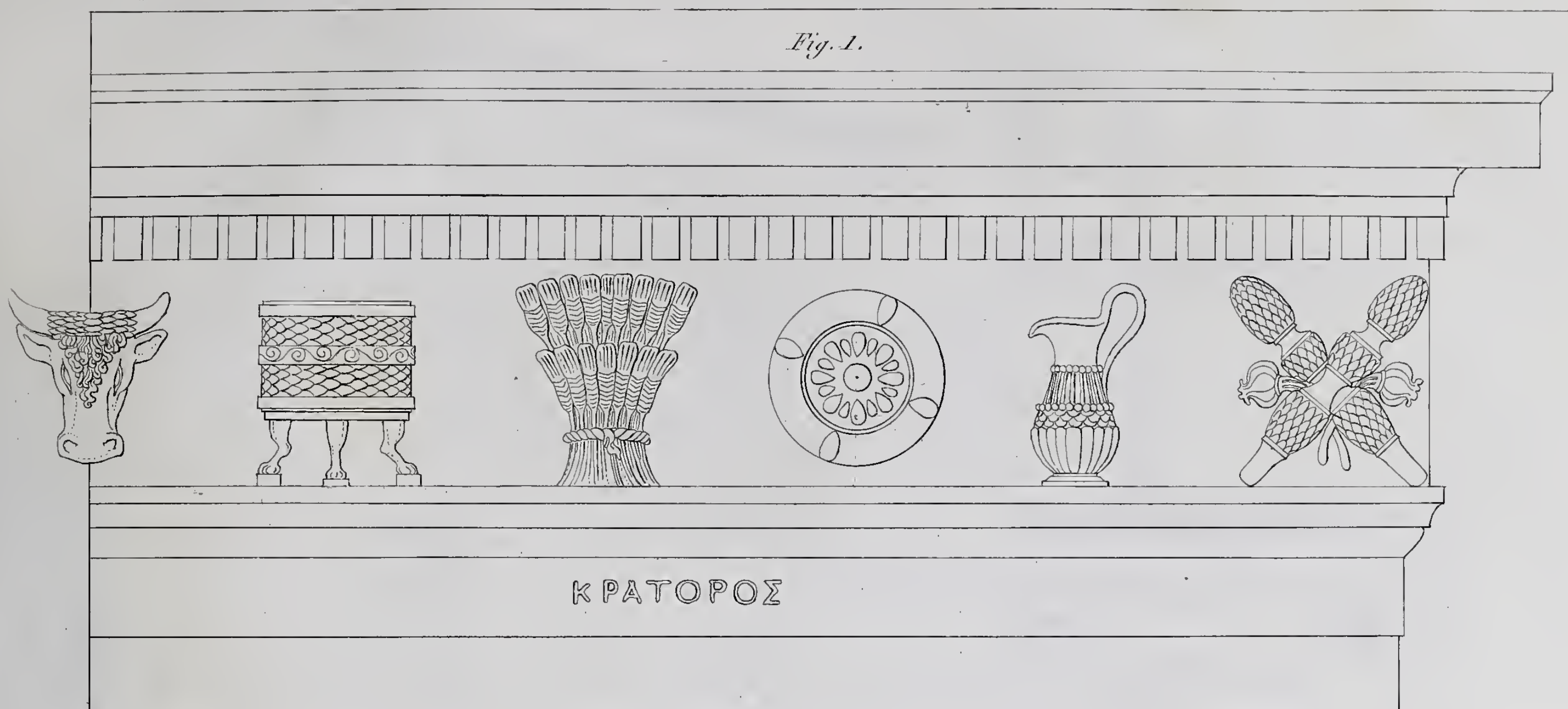
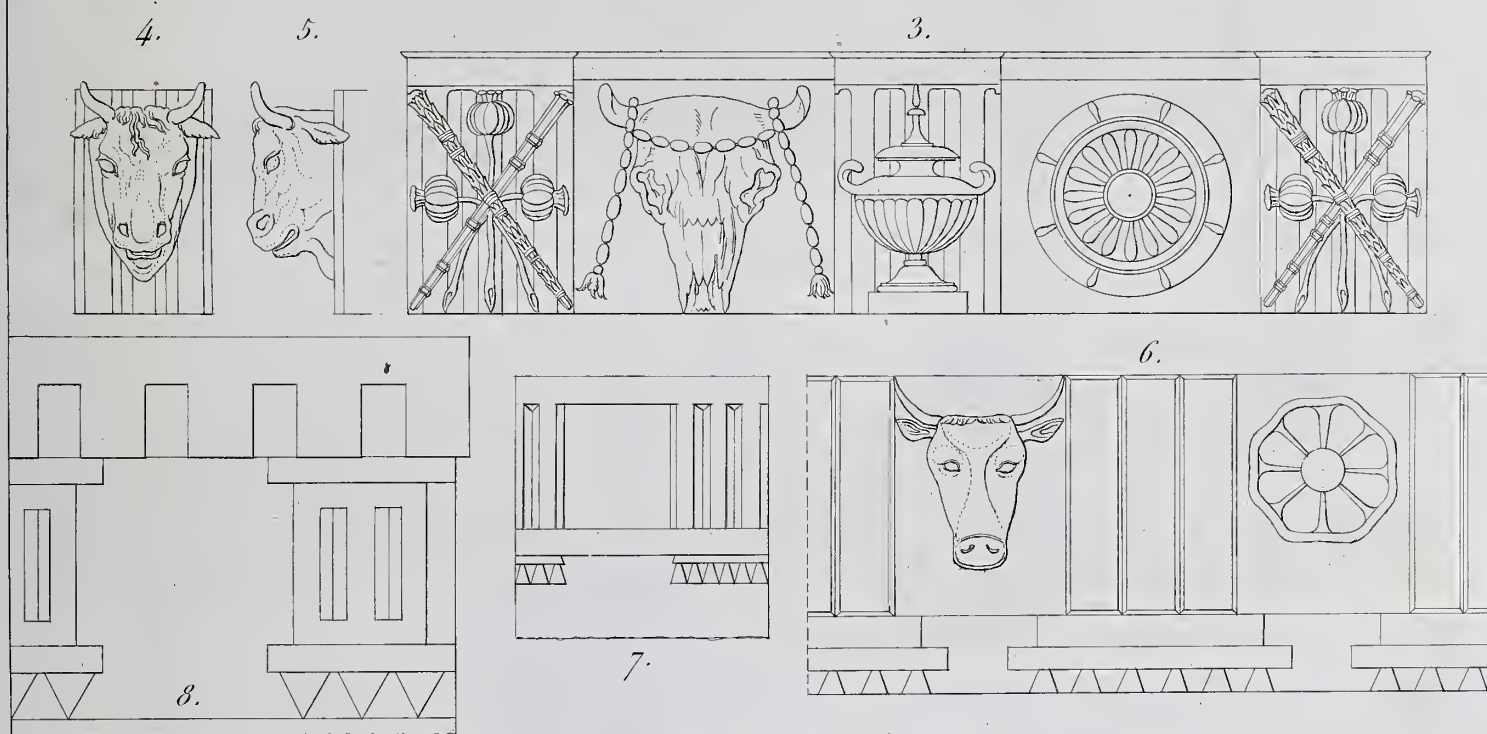

Fig. 1.
2.
5.
7.
3.
4.
9.
8.
15.
14.
16.
6.
ΜΑΡΔΟΝΙΟΣ
ΓΟΒΡΥΟΥ
13.
12.
11.
10.

Fig. 1.





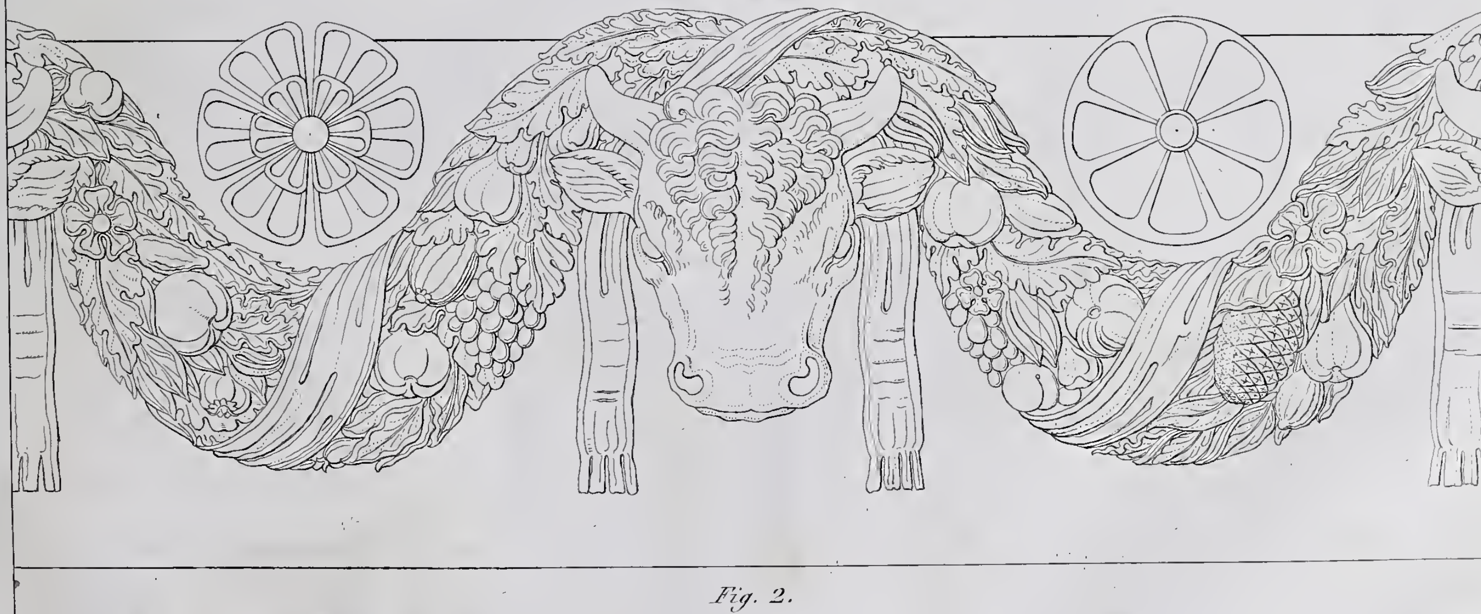
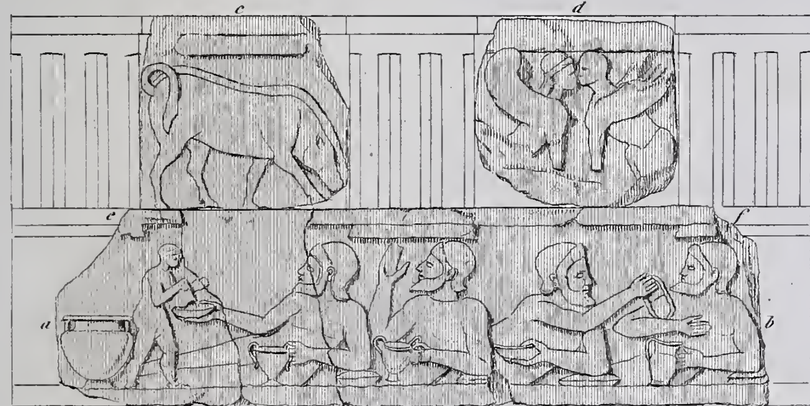


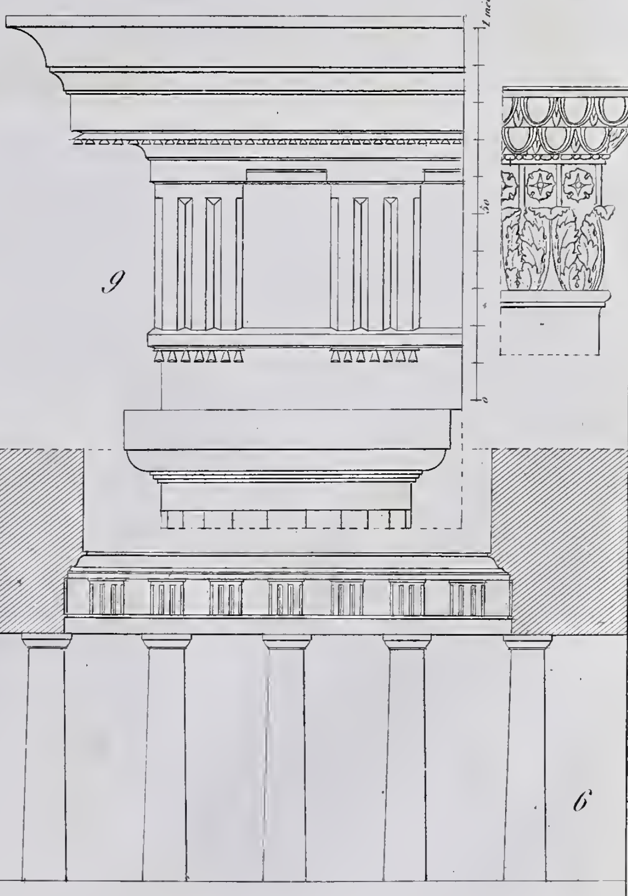
Fig. 2.

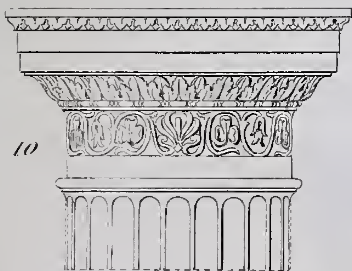
Thiollet fils sc.

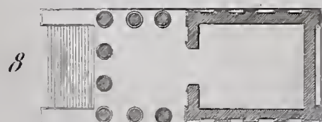

g
h
k
i
100
50
0
1
2
3
4 mètres

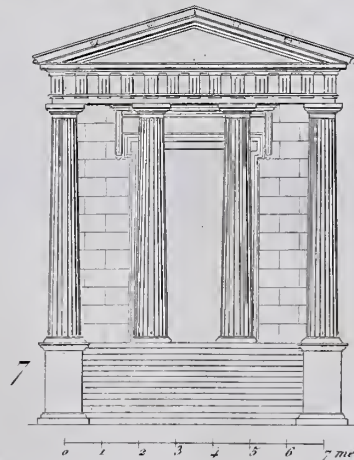

1,57
2m 46
2,06
5,21
0
1
2
3
4
5
6 mètres
4


c
d
e
f
a
b
2


9
5
6


10


8


7
0
1
2
3
4
5
6
7 mèt.

Thiollet.



Fig. 1.

Fig. 4.

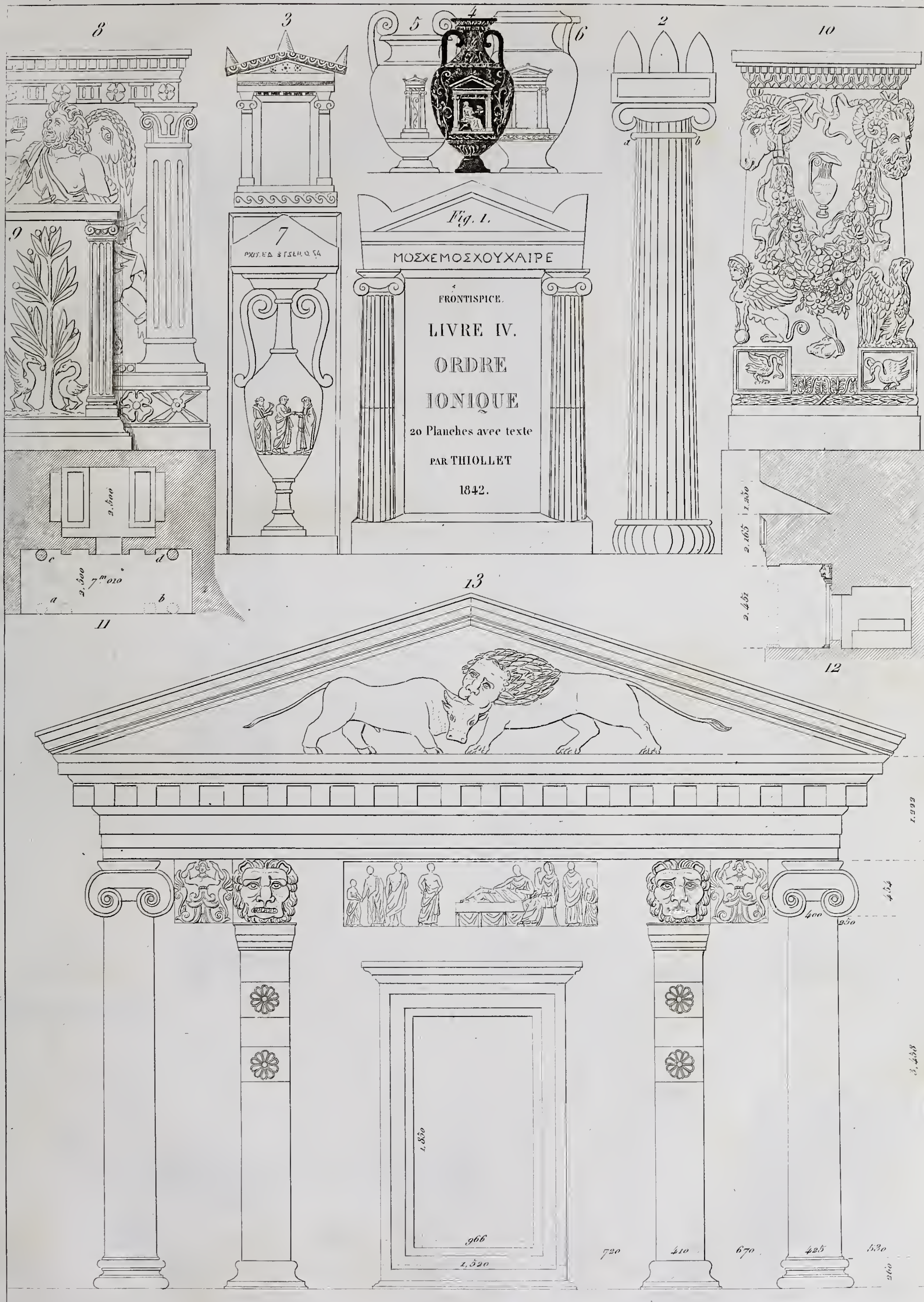
Fig. 2.

Fig. 5.

Fig. 6.

Fig. 3.

Fig. 7.


8
3
4
5
6
2
10
Fig. 1.
ΜΟΣΧΕΜΟΣΧΟΥΧΑΙΡΕ
FRONTISPICE.
LIVRE IV.
ORDRE
IONIQUE
20 Planches avec texte
PAR THIOLLET
1842.
7
9
11
12
13
2,500
7m 010
a
b
c
d
1,850
966
1,520
720
410
670
425
530
400
250
1,222
3,258
Thiollet.

de Minerve Poliade à Athène. *de Minerve Poliade à Priene.*

du théâtre de Marcellus à Rome. *sur l'Ilissus.*

0,785 = 2^m.

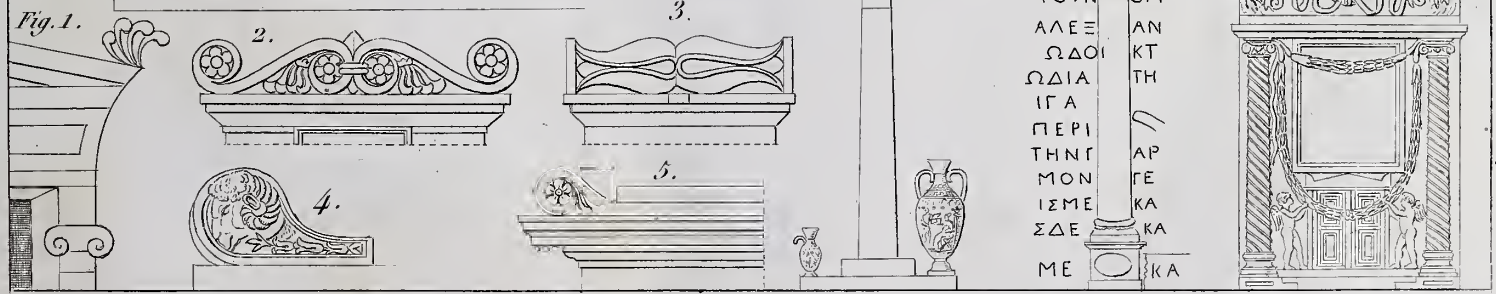
0, 577

1, 246 = 4^m 10 179

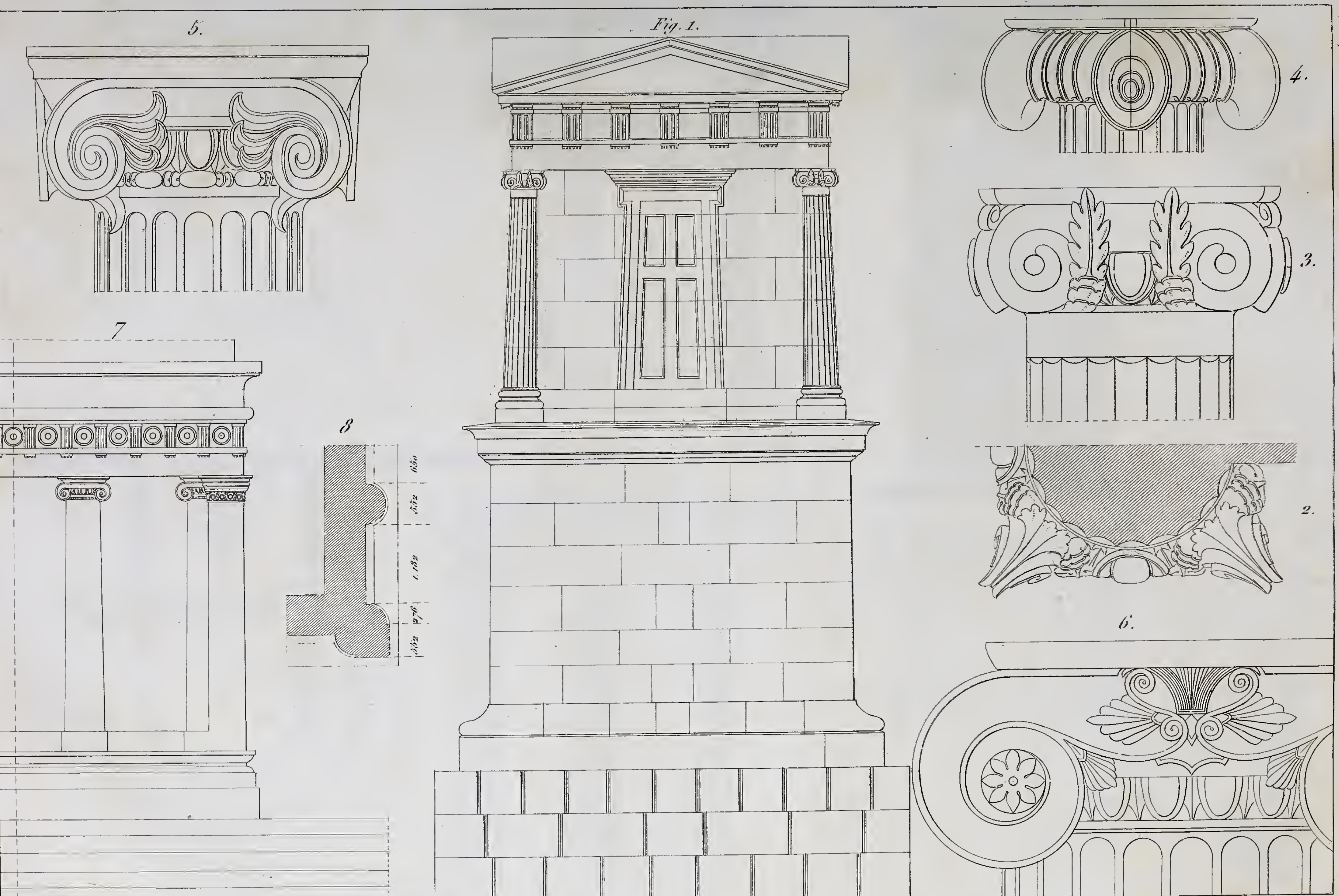
0, 894

2, 383 = 3^m 12

1, 380



Thiollet.


Fig. 1.
2.
3.
4.
5.
6.
7
8
630
332
1.182
276
332
Thiollet

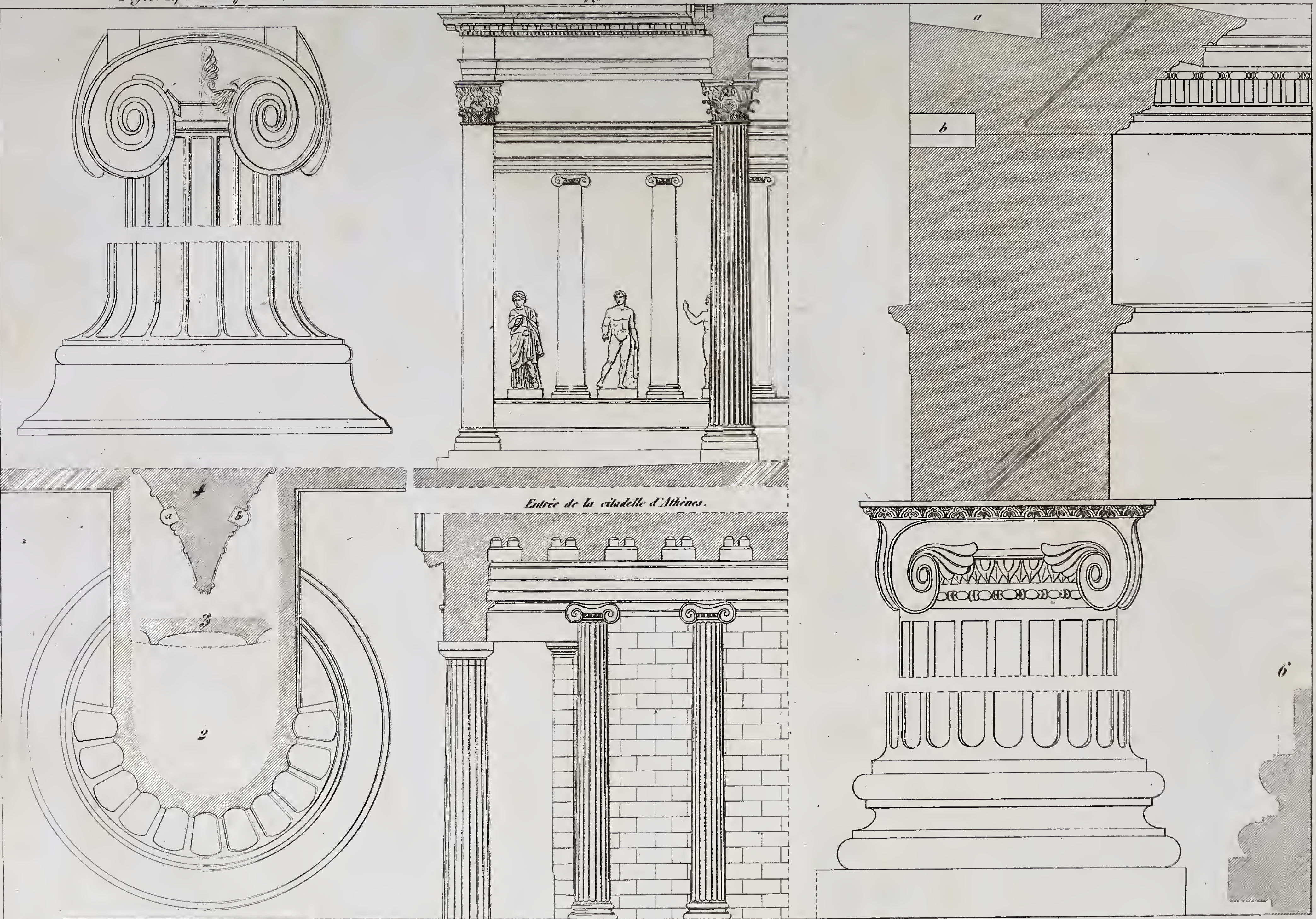
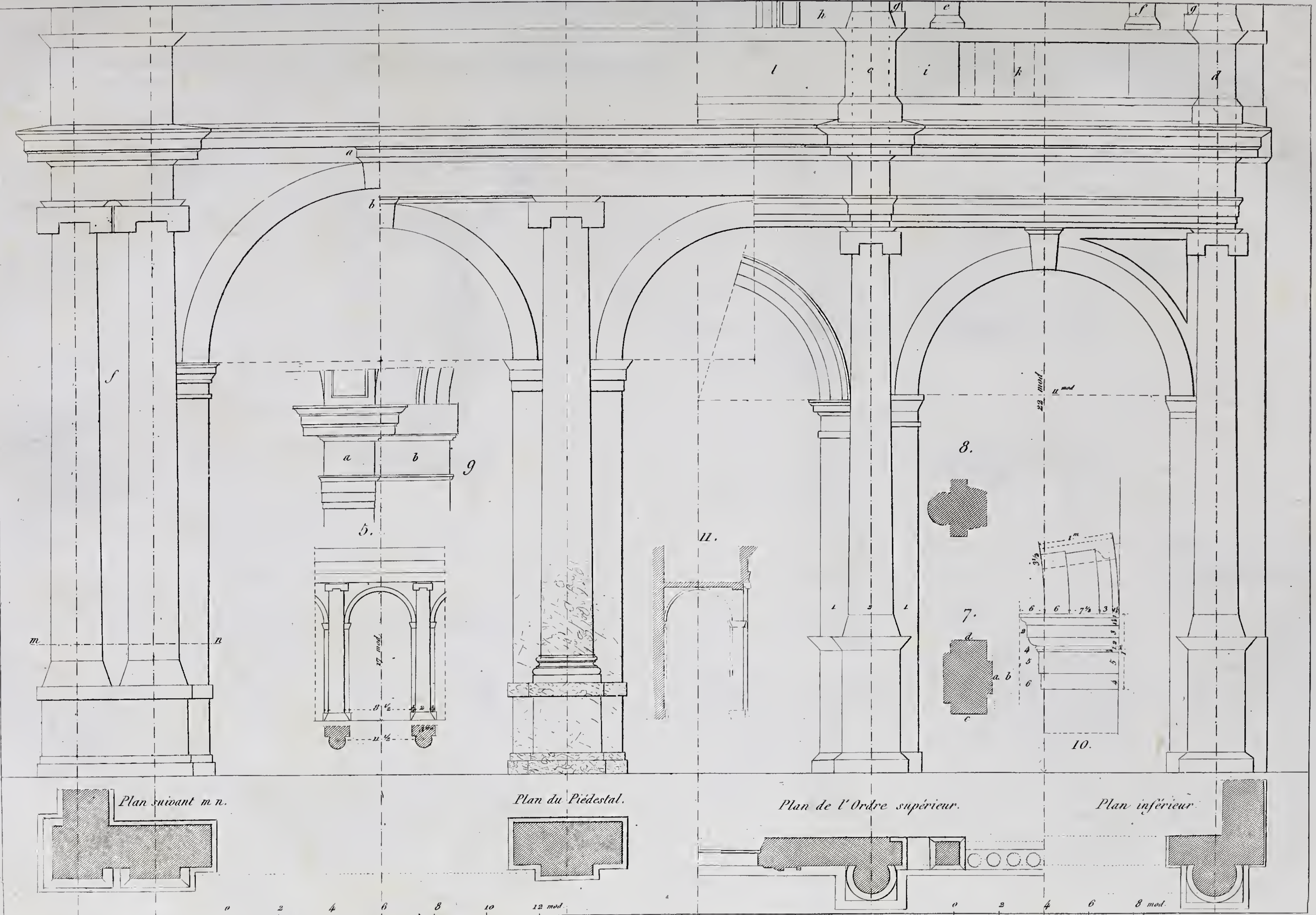

Fig. 1. Apollon Epicure, à Bassæ.
Les Propylées d'Eleusis.
Fig. 5. à Pompeï
Entrée de la citadelle d'Athènes.
Thiollet.

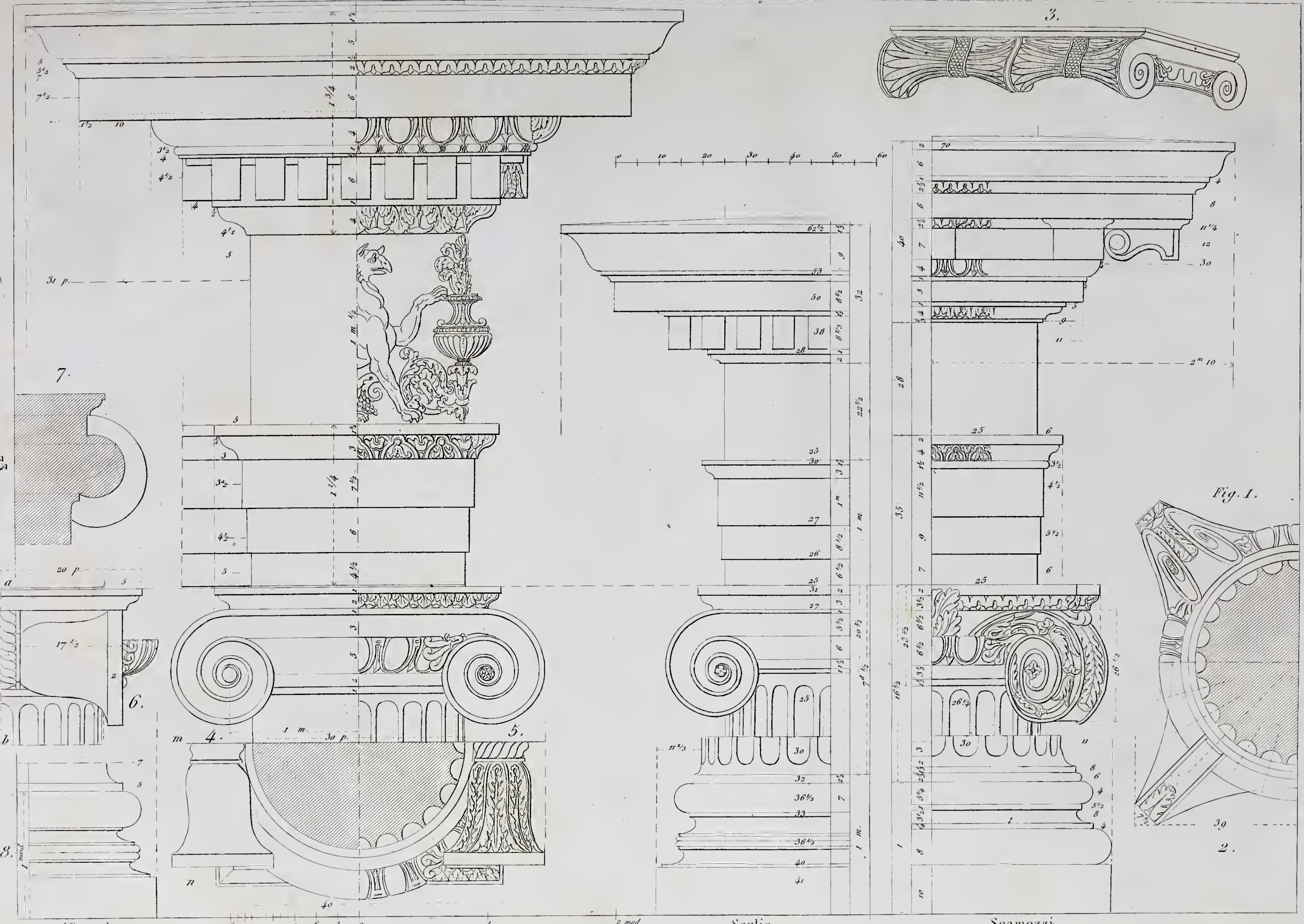
Fig. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

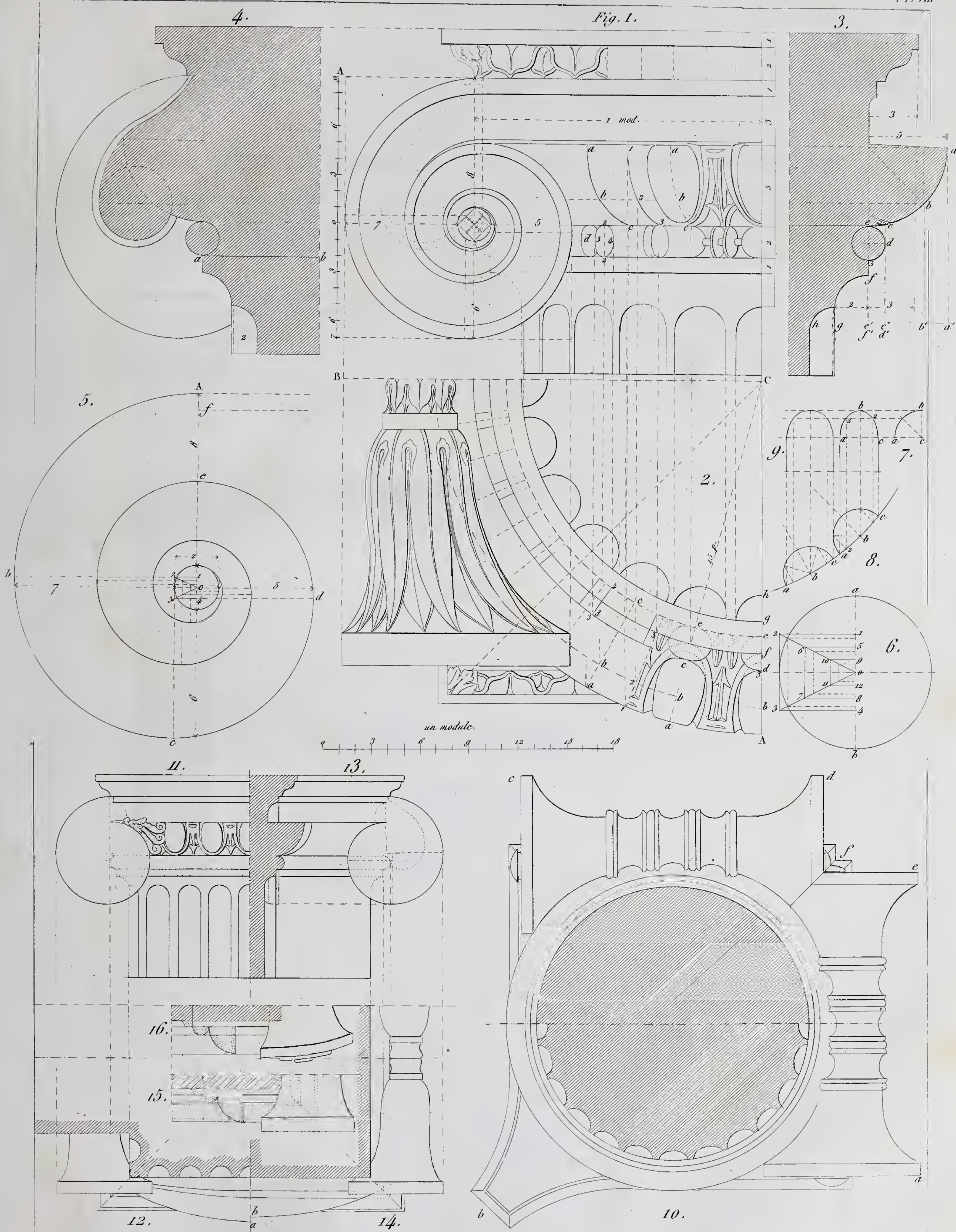
Thiollet.

ORDRE IONIQUE. *Étude d'Arcades avec modification apportée à l'Entablement et aux Piédestaux attique de l'Ordre élevé au dessus.*

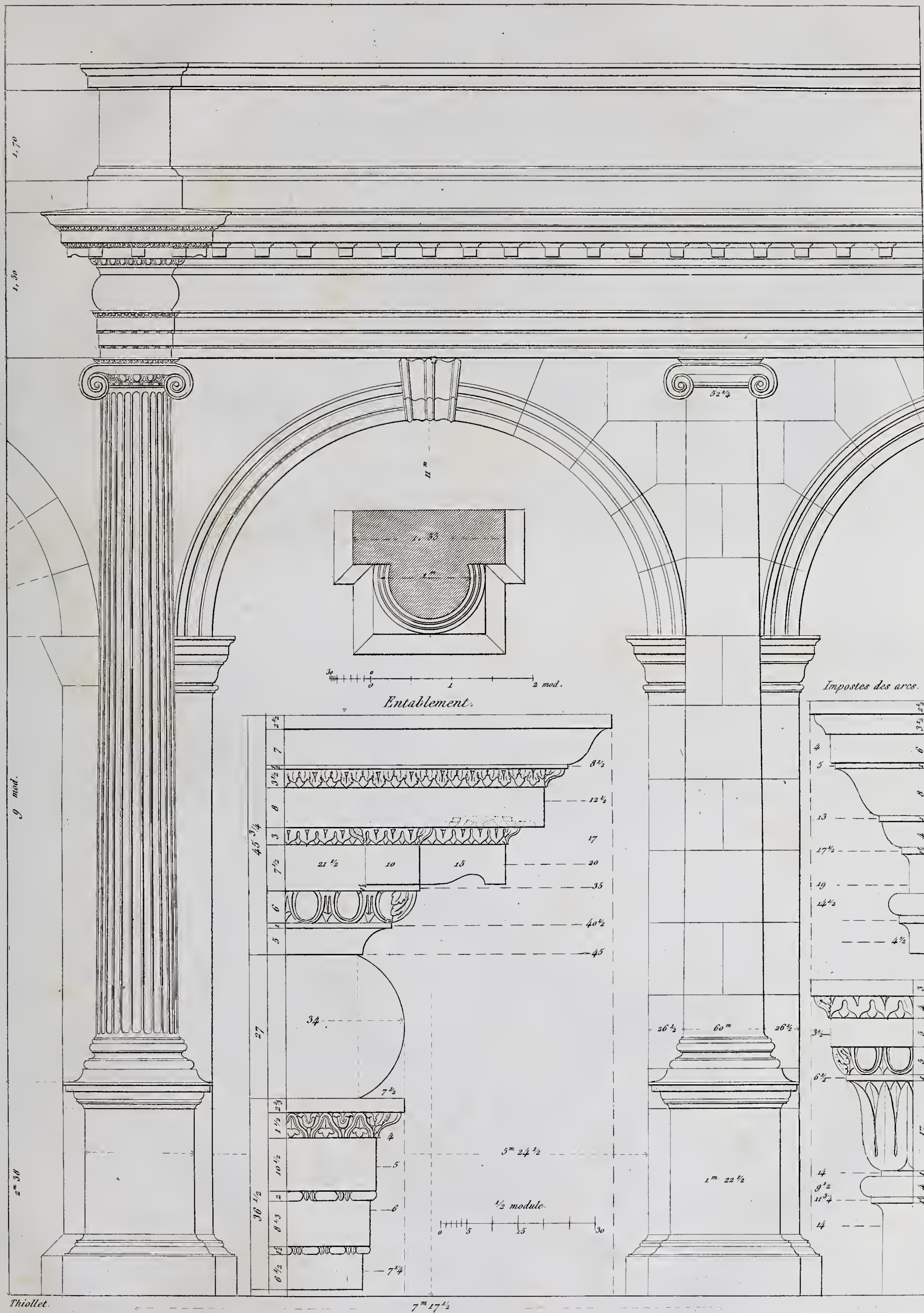


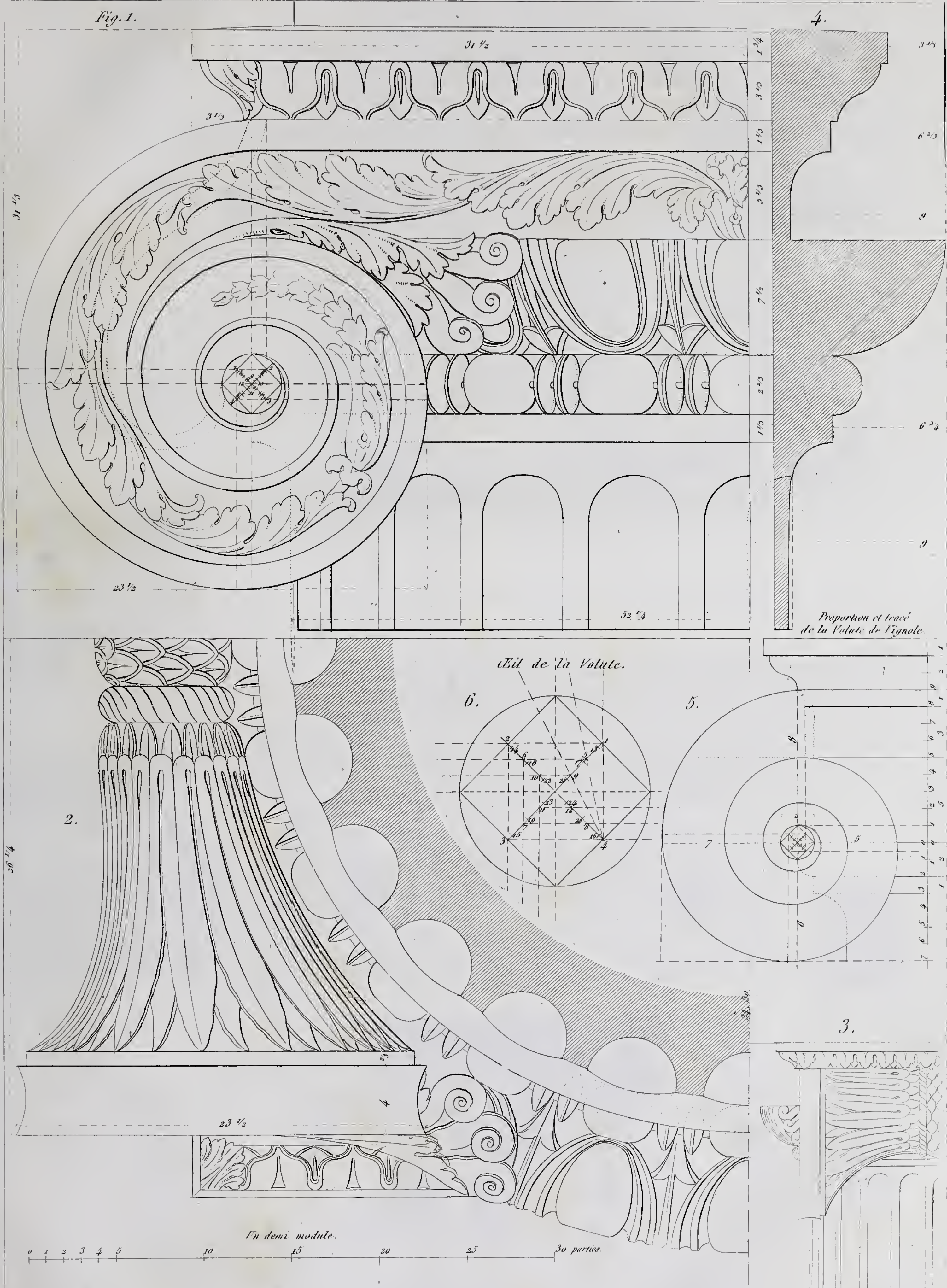
Thiollet.


Entablement de L'ORDRE IONIQUE selon:
Vignole.
Serlio.
Scamozzi.
Fig. 1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.

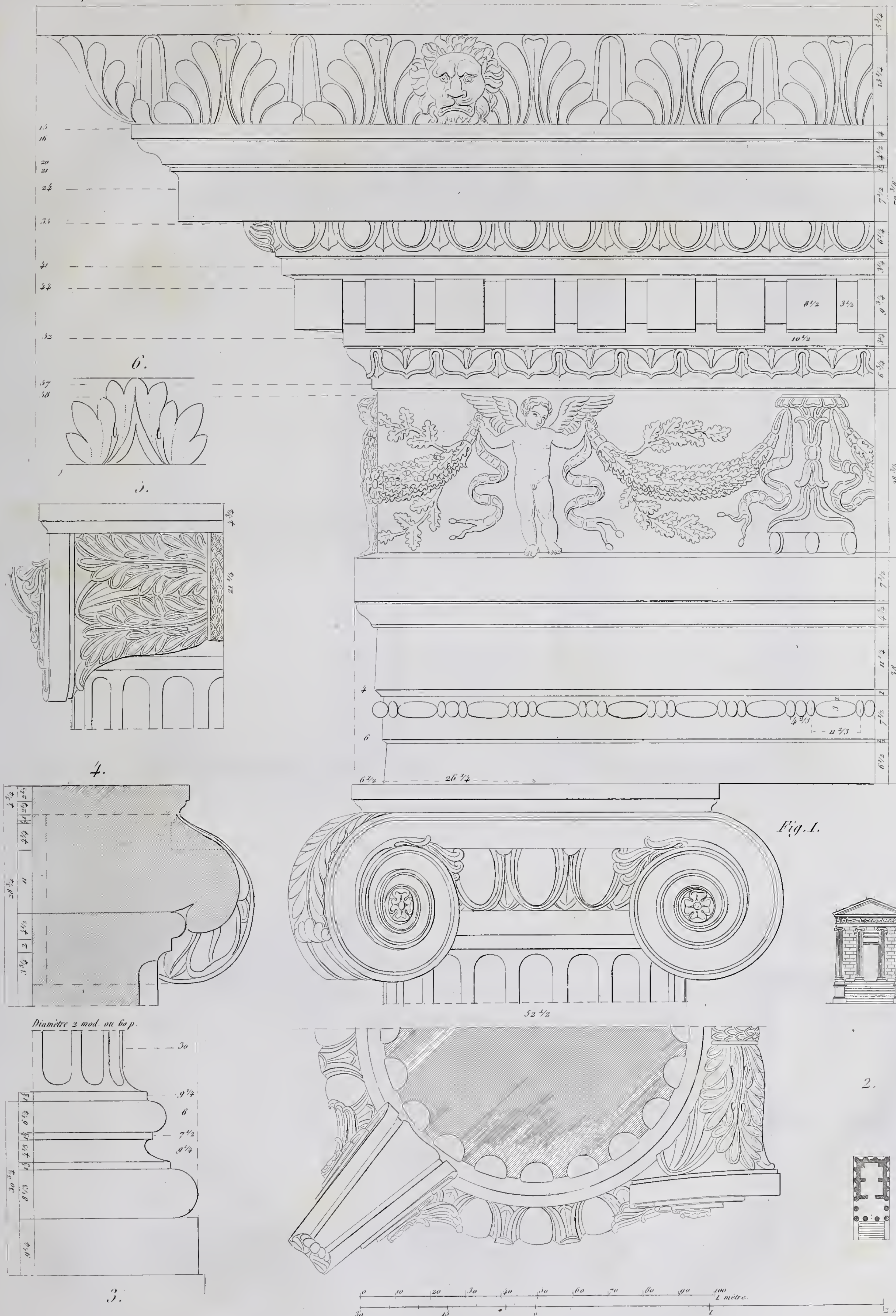


Thiollet.


Entablement.
Impostes des arcs.
½ module.
2 mod.
5m 24 ½
7m 17 ½
1m 22 ½
9 mod.
2m 38
Thiollet.


Fig. 1.
2.
3.
4.
5.
6.
Œil de la Volute.
Proportion et tracé de la Volute de Vignole.
Un demi module.
30 parties.

Thiollet.



Throllet

Fig. 1.

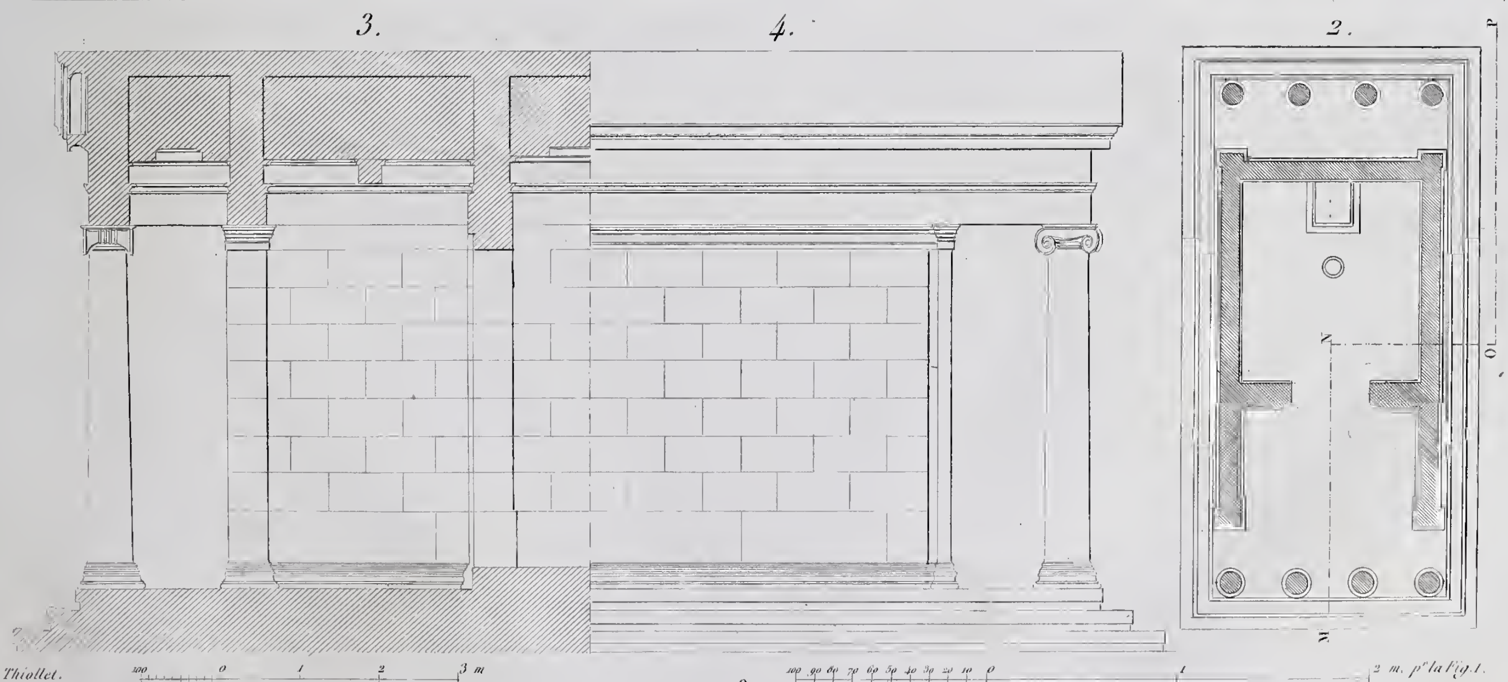
,943

4,462

6,318

,758

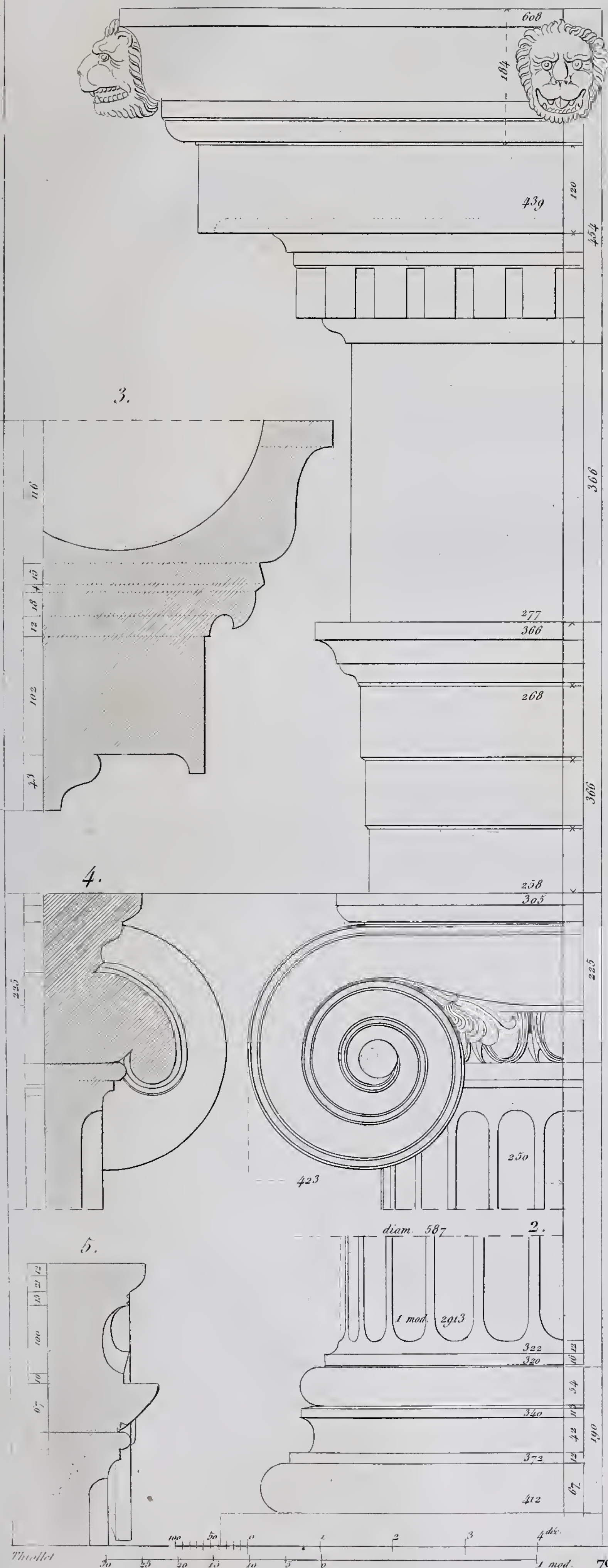
3. 4. 2.

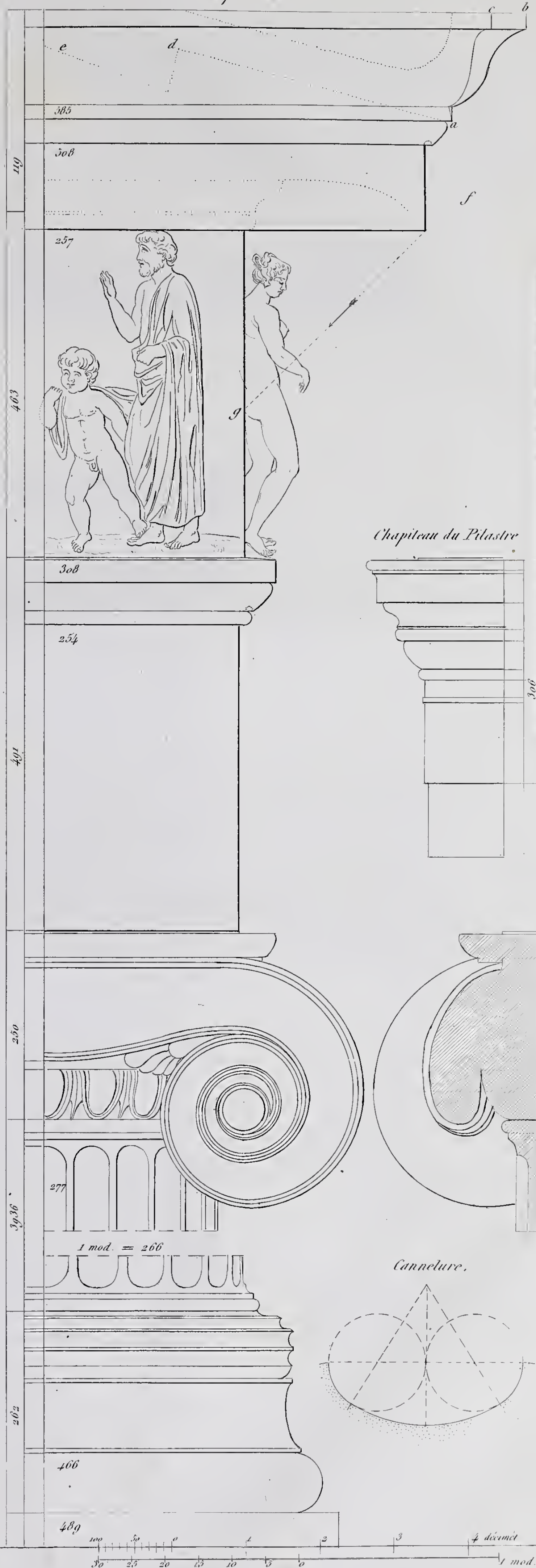


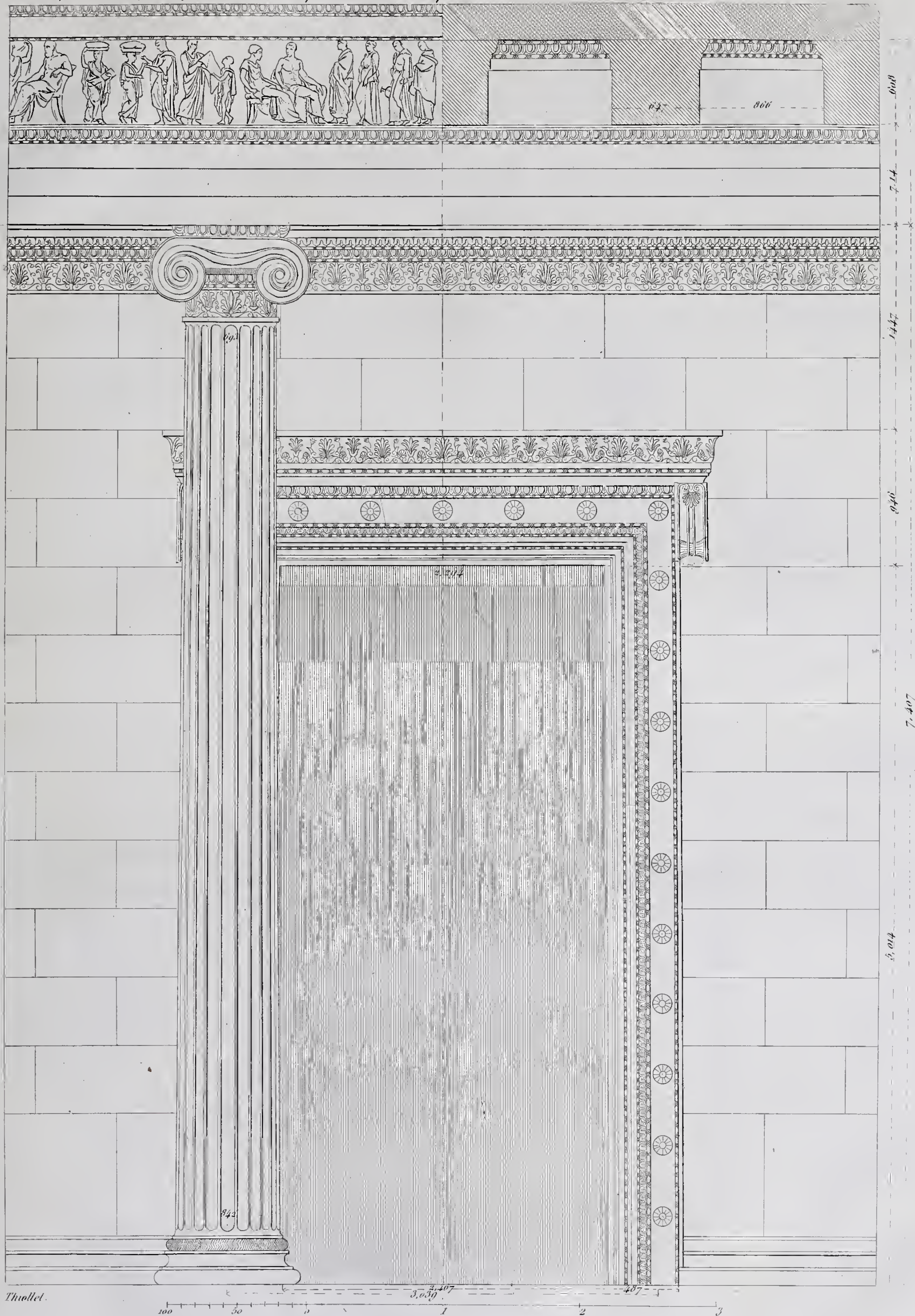
Thiollet.

100 0 1 2 3 m

100 90 80 70 60 50 40 30 20 10 0 1 2 m. p^r la Fig. 1.


du Vestibule intérieur à Eleusis.
Fig. 1.
608
184
439
120
454
3.
116
366
277
366
268
366
258
305
4.
225
250
423
diam. 587
2.
1 mod. 2913
322
320
340
372
412
5.
100
1 mod.


du Temple sur l'Ilissus.
385
308
257
463
308
254
491
250
277
3936
1 mod. = 266
262
466
489
Chapiteau du Pilastre
306
Cannelure.
4 décimèt.
1 mod.



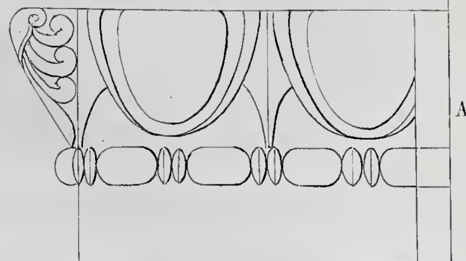
Thiollet.

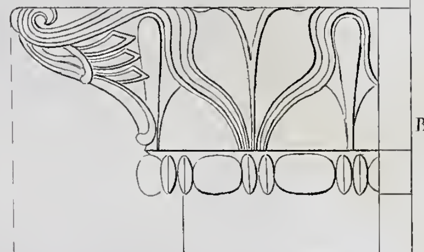
Plan de la Volute d'angle.

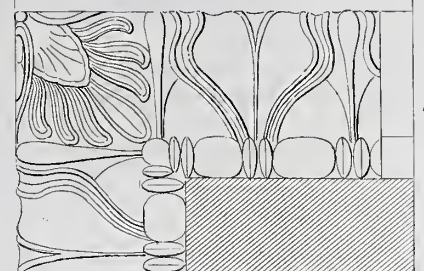


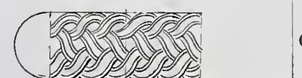


Profils des moulures ornées de l'entablement et du Chapiteau.









Profil du Chapiteau de la Colonne.

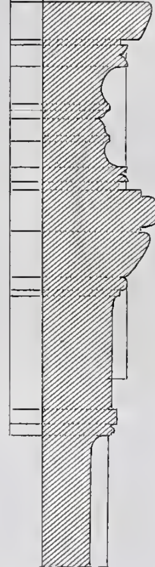
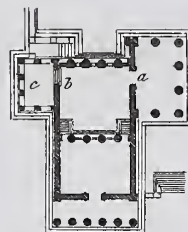
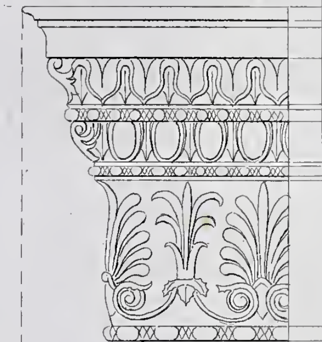


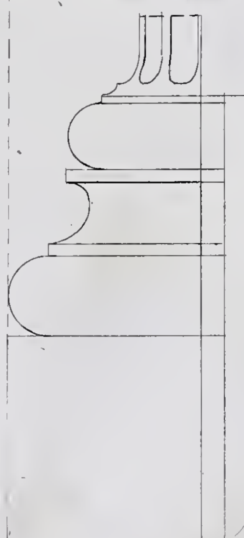
Fig. 1.



Chapiteau et base des antes ou pilastres.



Base des Colonnes.



Plan renversé du Chapiteau.

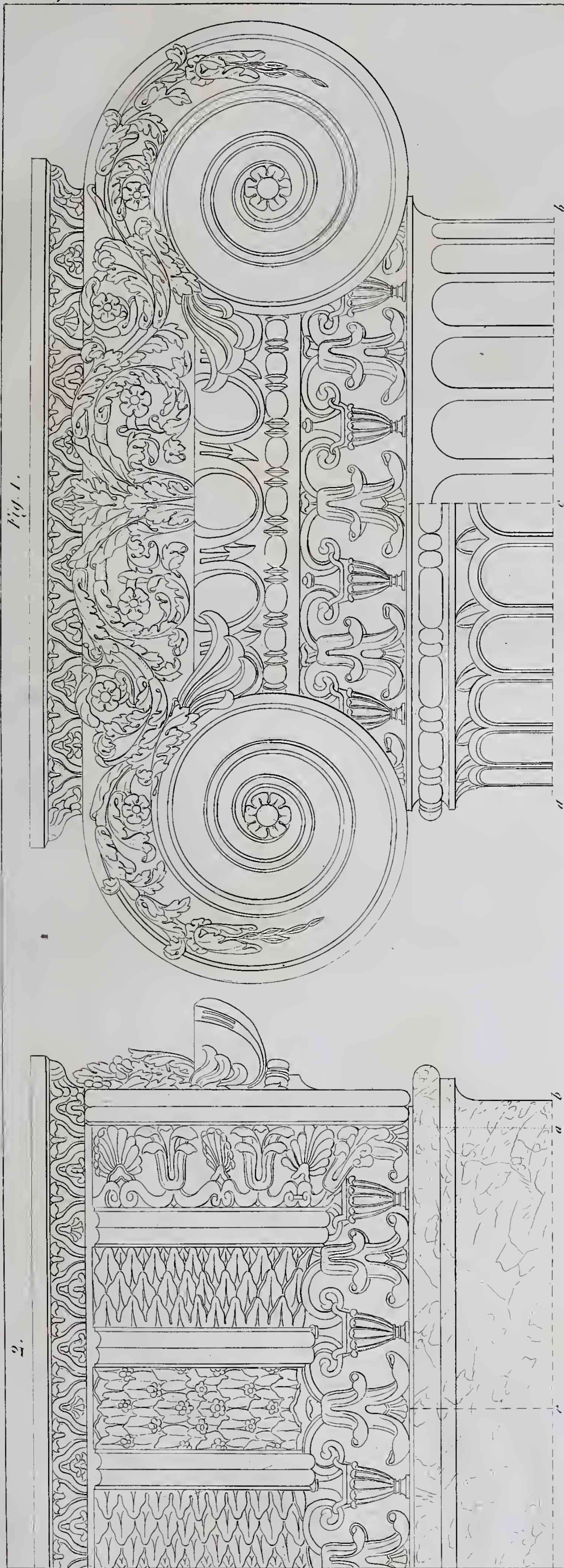
Thiollet.

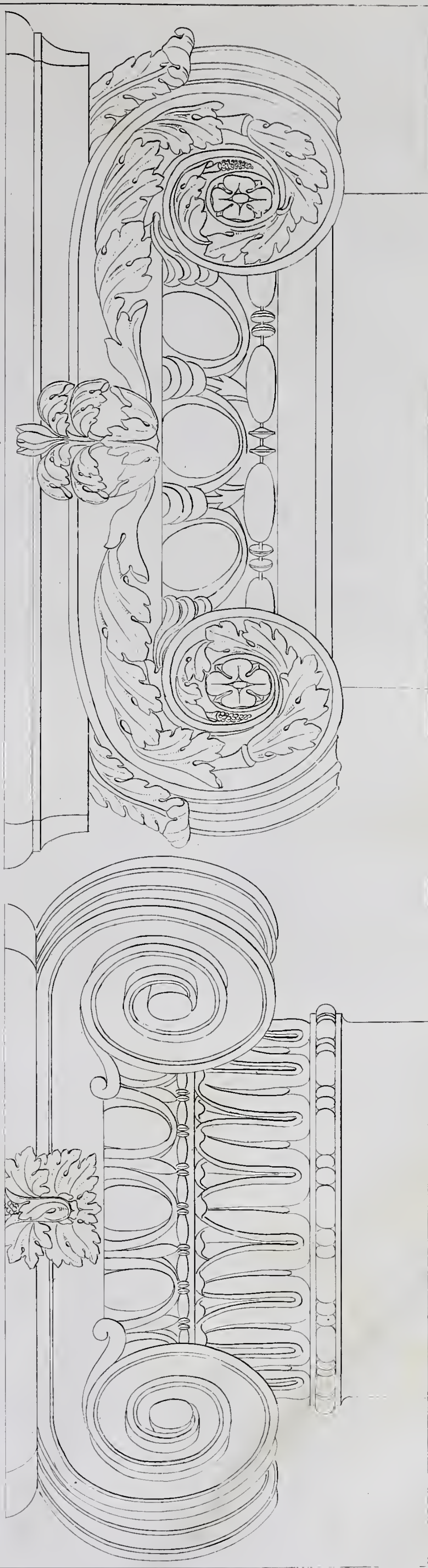
0 5 10 20 30 40 50 100

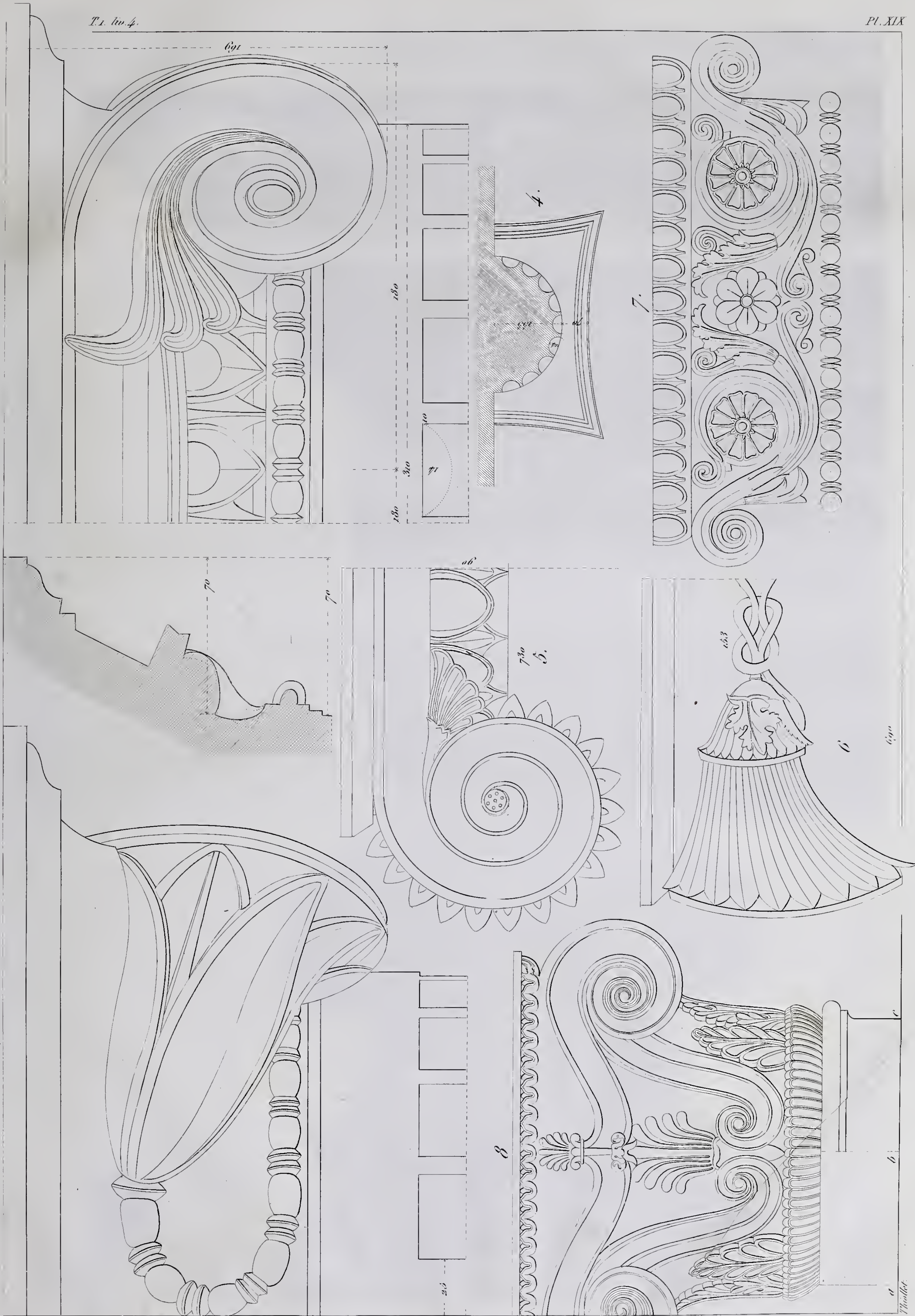

2. Coupe suivant CD.
Fig. 1.
C
D
A
B
3.
4.
5.
Coupe suivant AB.
Rosace.
6.
Echelle
des Fig. 1 et 2. 0 5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55 60 65 70 centimèt.
des Fig. 3 à 6. 0 5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 cent.
Thollet



Thiollet


Fig. 1.
2.
a
b
c
d


4.
3.

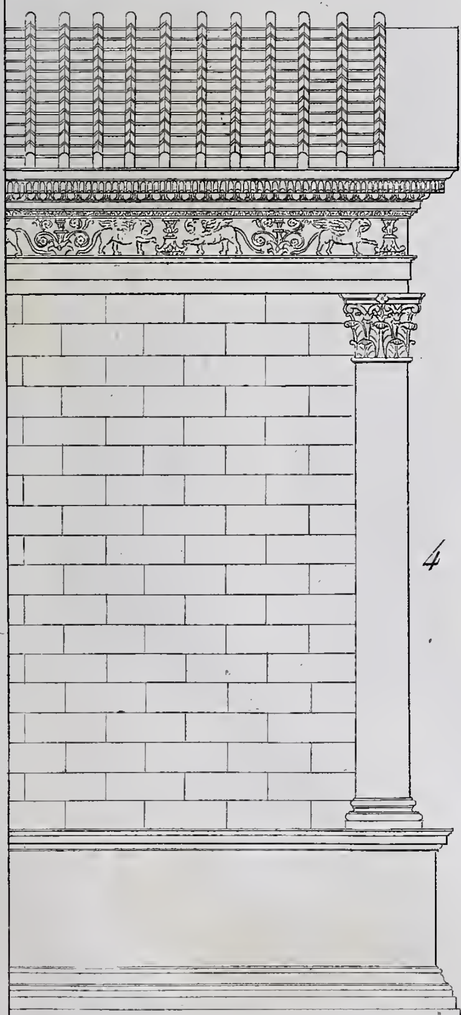

Fig. 1.
2.
3.
4.
5.
6
7.
8

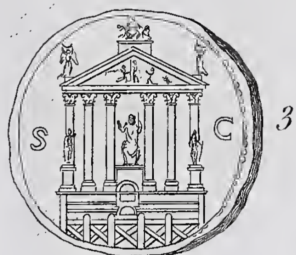


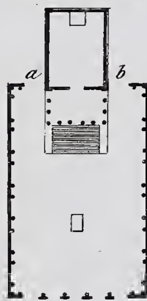


DIVO · ANTONINO · ET
DIVAE · FAVSTINAE · EX · S · C

A B







FRONTISPICE.

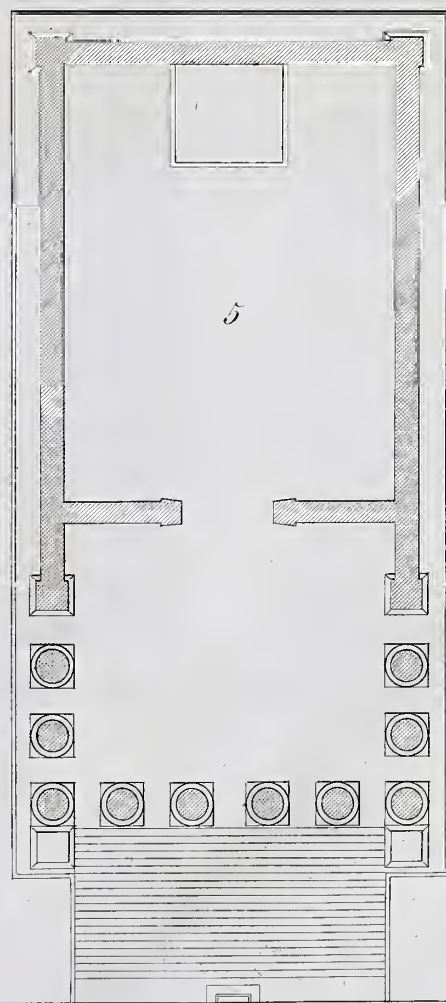
LIVRE V.

ORDRE CORINTHIEN

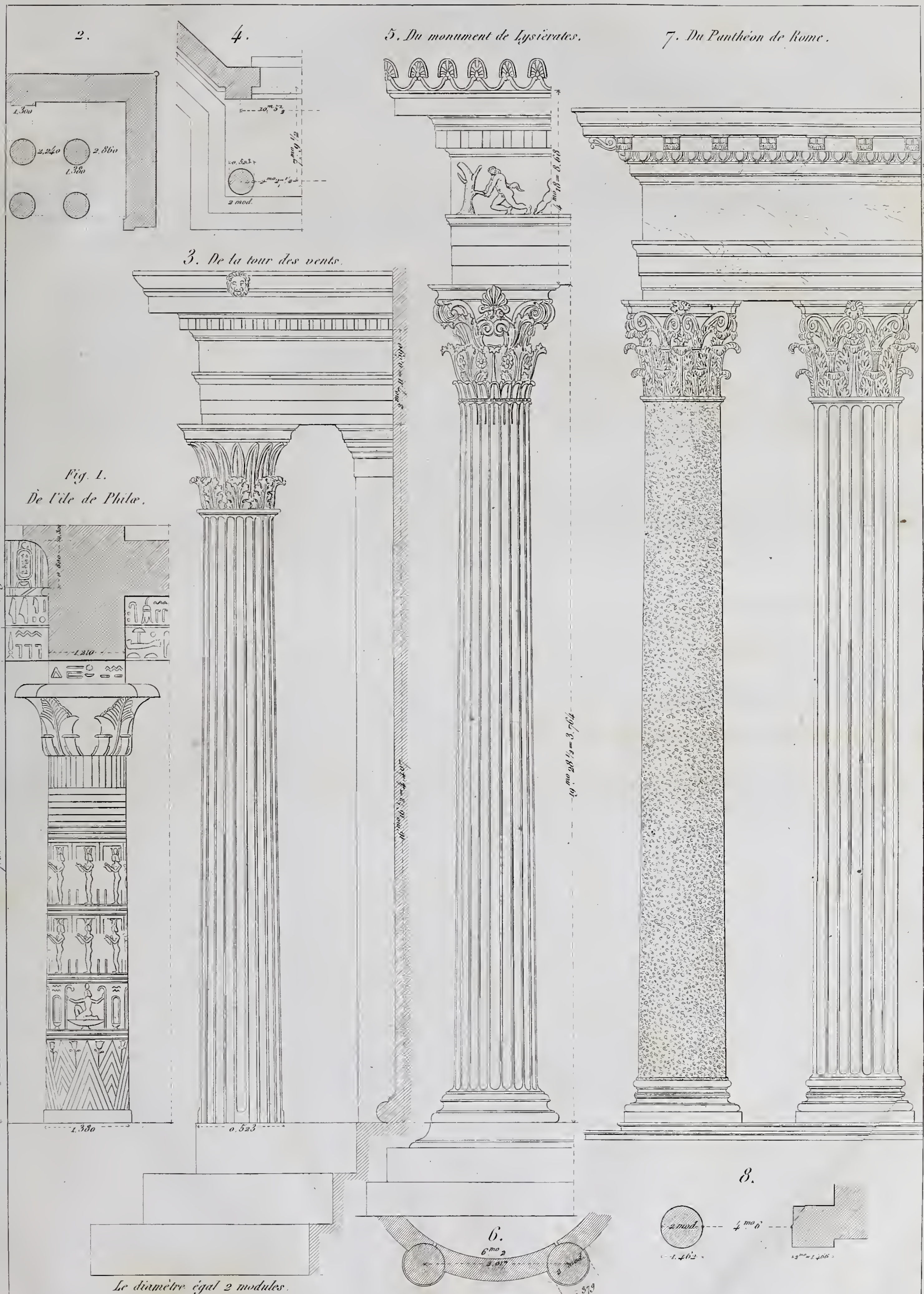
19 Planches avec texte

PAR THIOLLET 1842.





Thiollet.


2.
4.
5. Du monument de Lysiérates.
7. Du Panthéon de Rome.
3. De la tour des vents.
Fig. 1.
De l'île de Philæ.
1.300
2.240
2.860
1.380
2 mod.
7.65
2.29
1.380
0.523
8.
6.
2 mod.
1.462
Le diamètre égal 2 modules.
Thiollet.

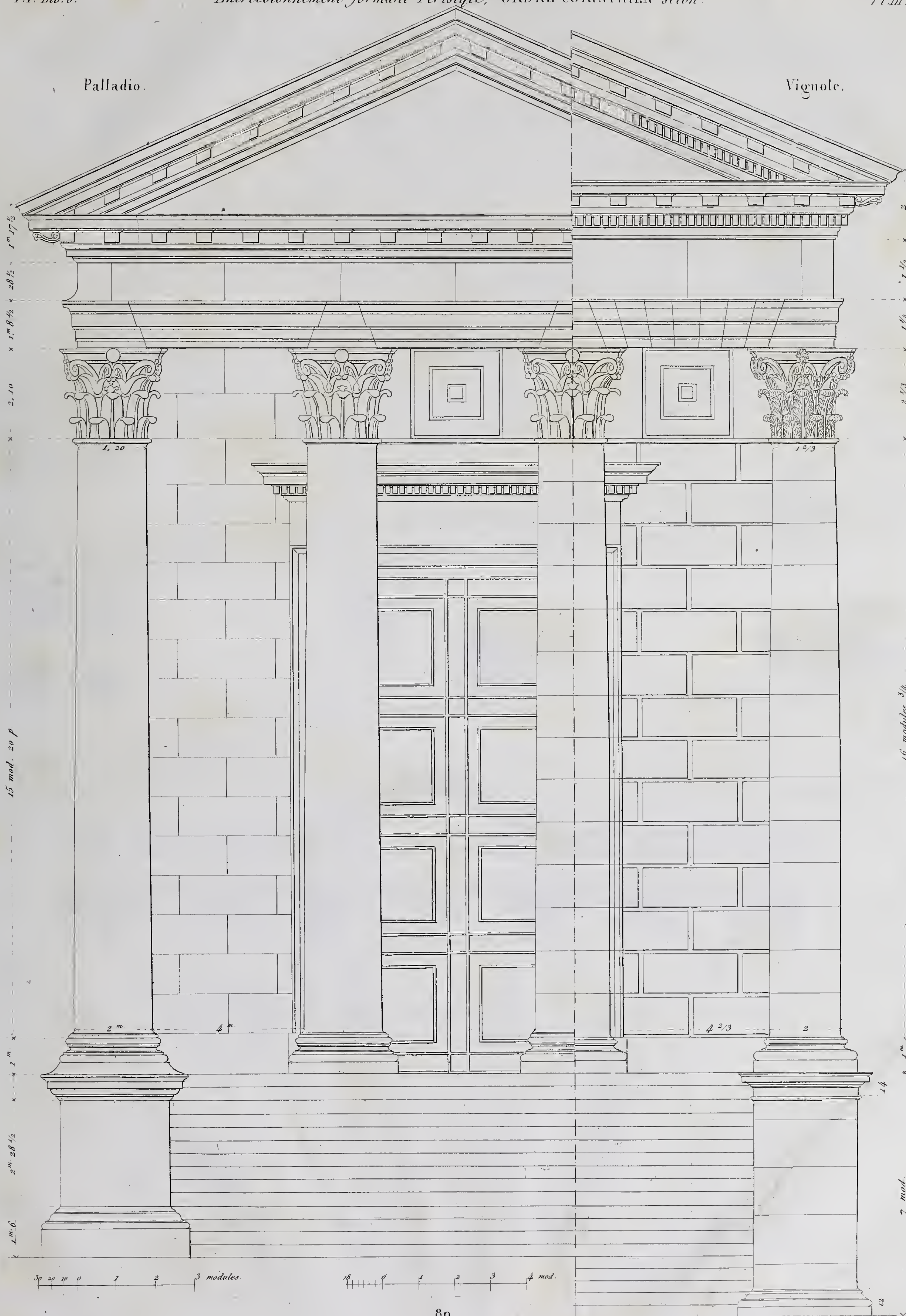
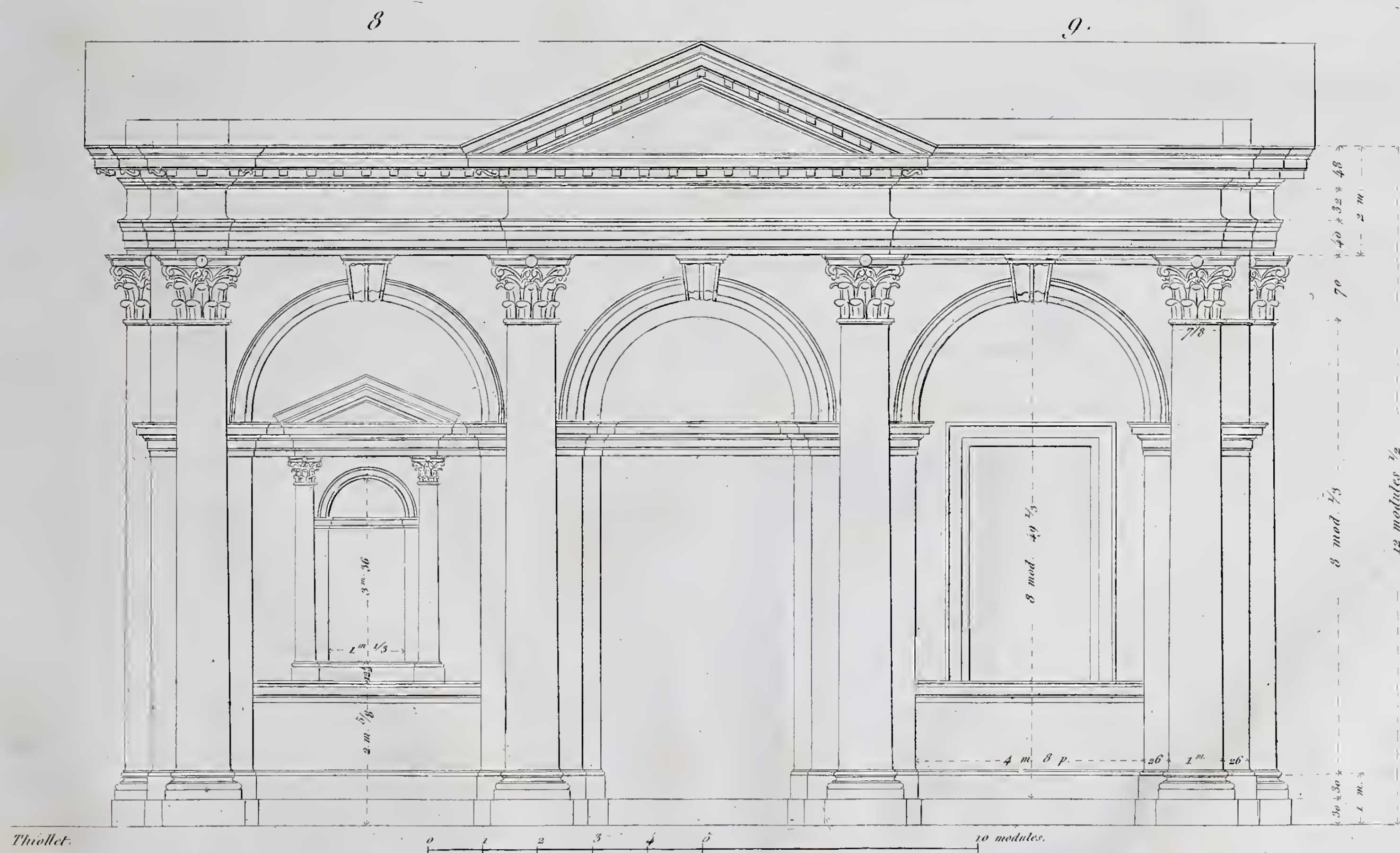

Palladio.
Vignole.
1m 17½
28½
1m 8½
2, 10
1, 20
15 mod. 20 p
2m
4m
1m
2m 28½
1m 6
2
1½
1½
2⅓
1⅔
16 modules ¾
4⅔
2
1m
14
7 mod.
12
30 20 10 0 1 2 3 modules.
18 0 1 2 3 4 mod.

Fig. 1. 4. 6.

10.

3. 2. 5. 7.

0 1 2 4 6 8 10 12 14 mod





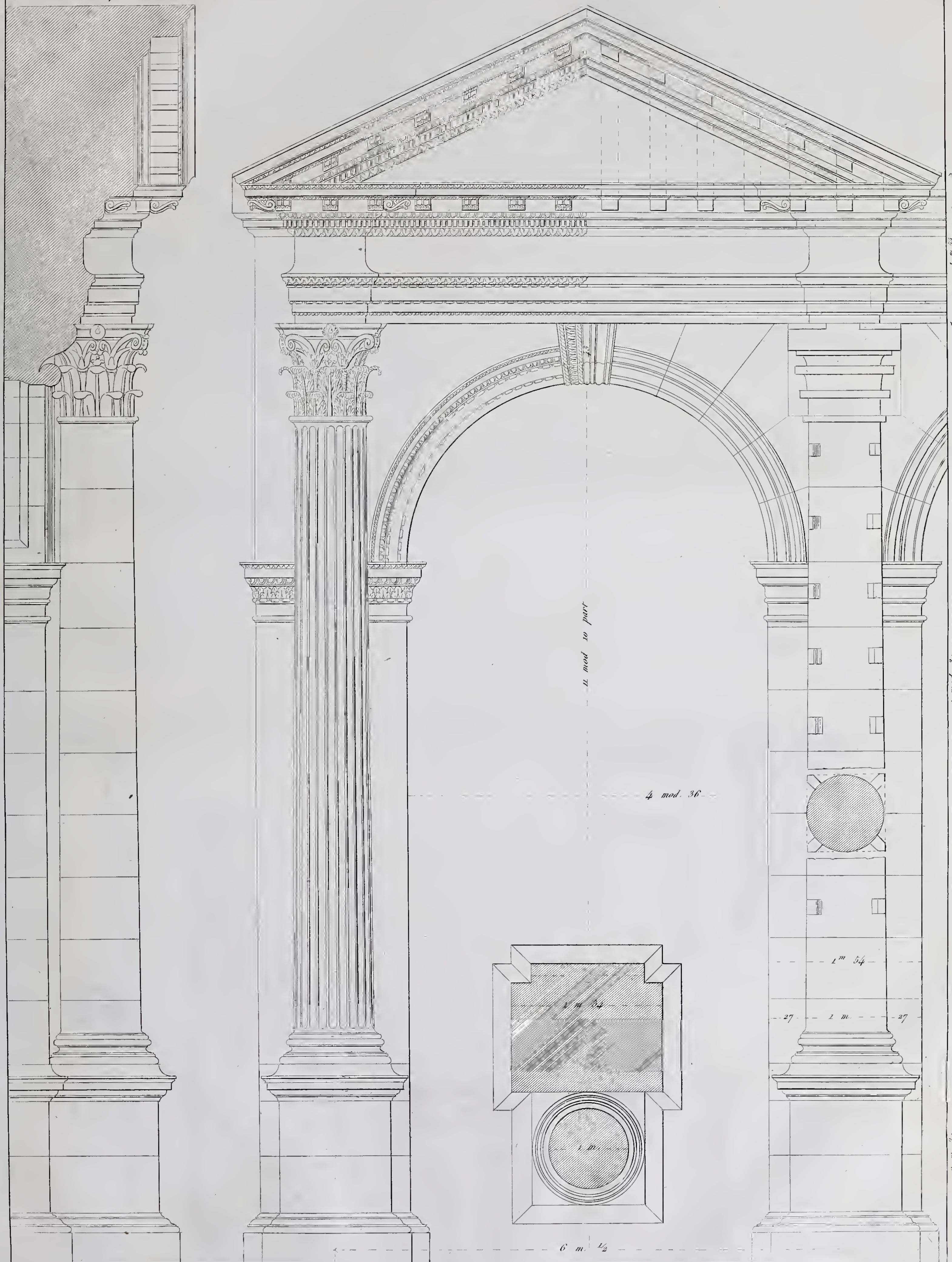
du Portique d'Antonin et Faustine (voir le Plan général Pl. I).

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 mètres.

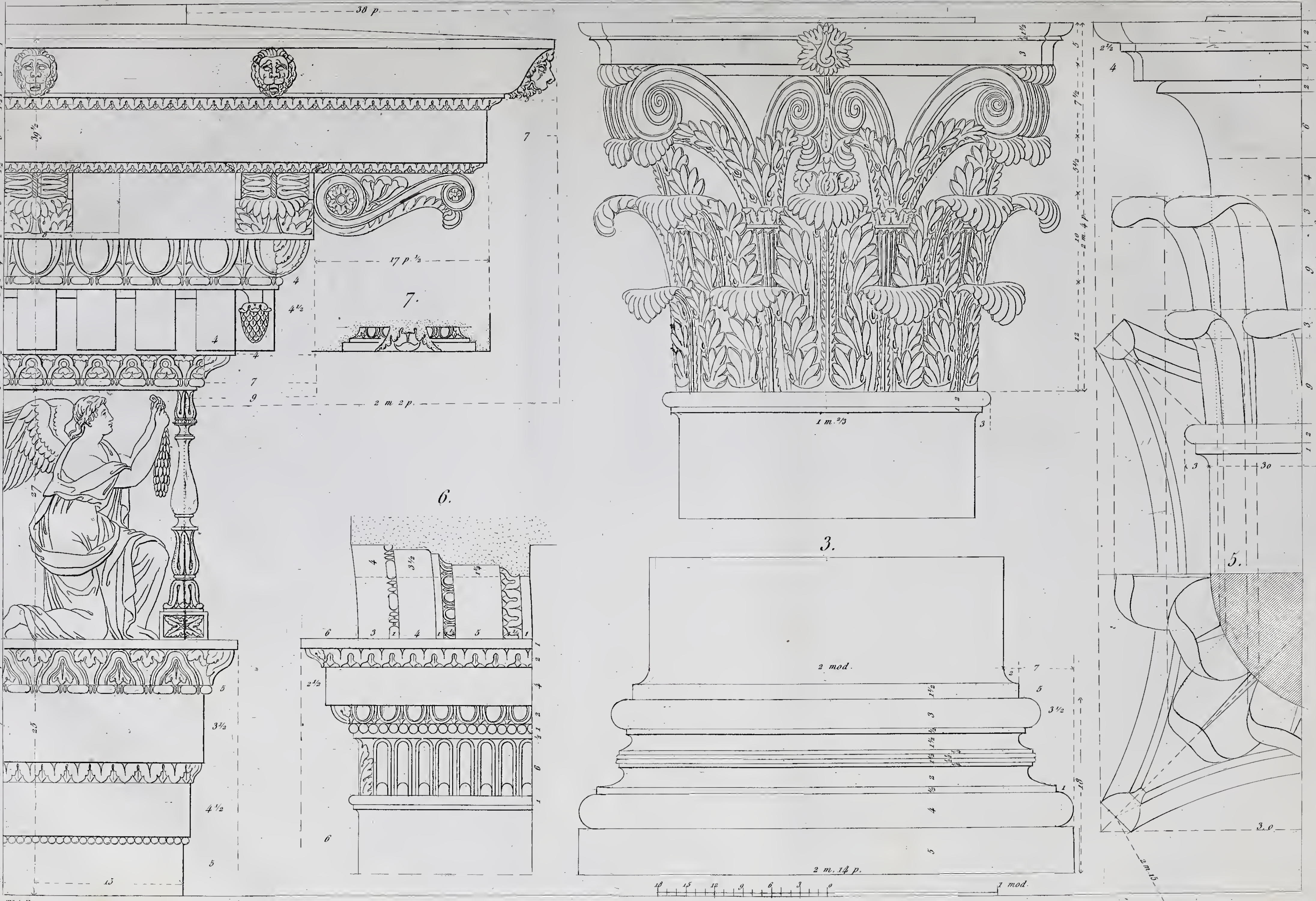
du Temple de Nerva Trajan (suivant Palladio.)

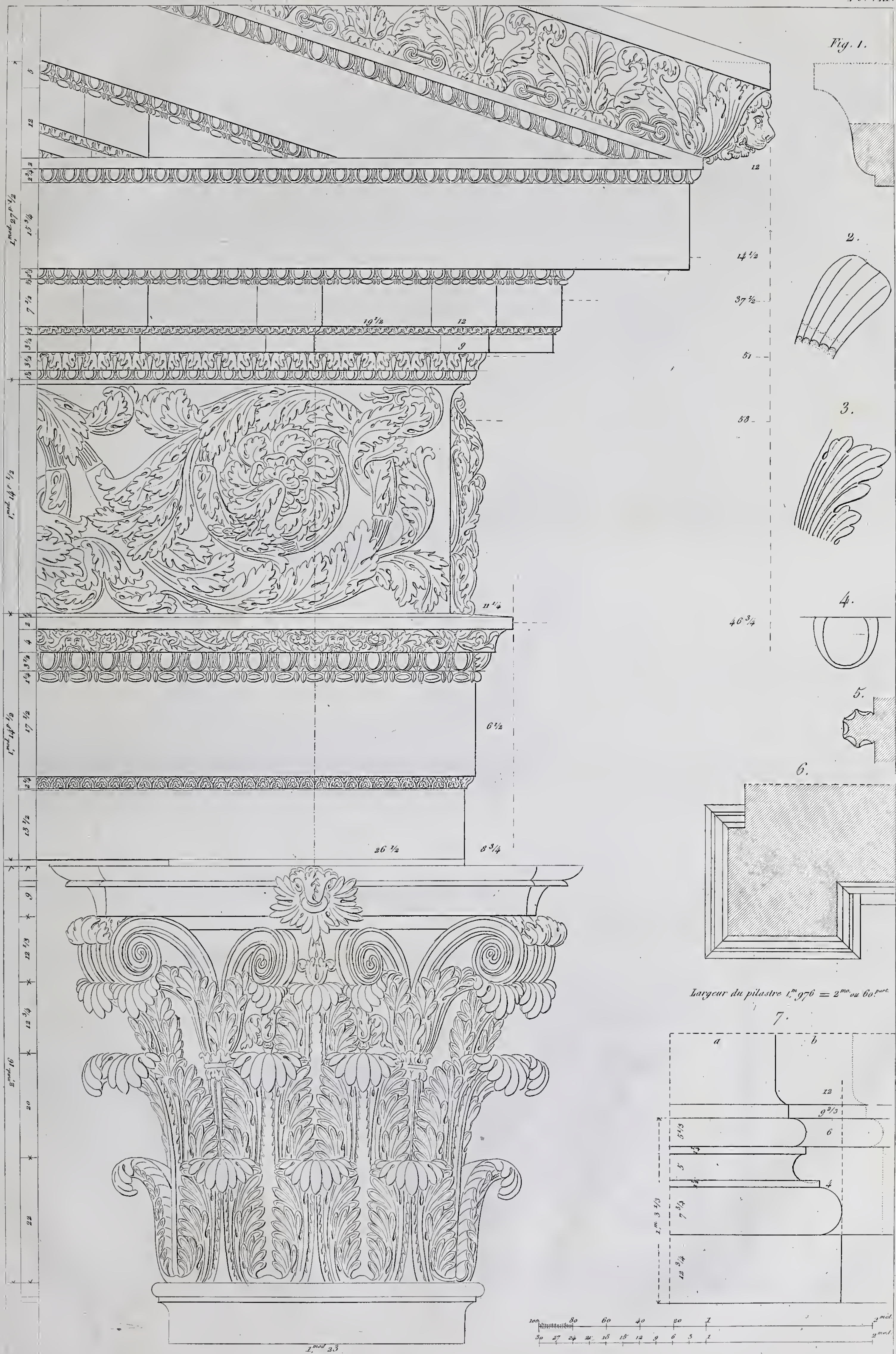


Thiollet.

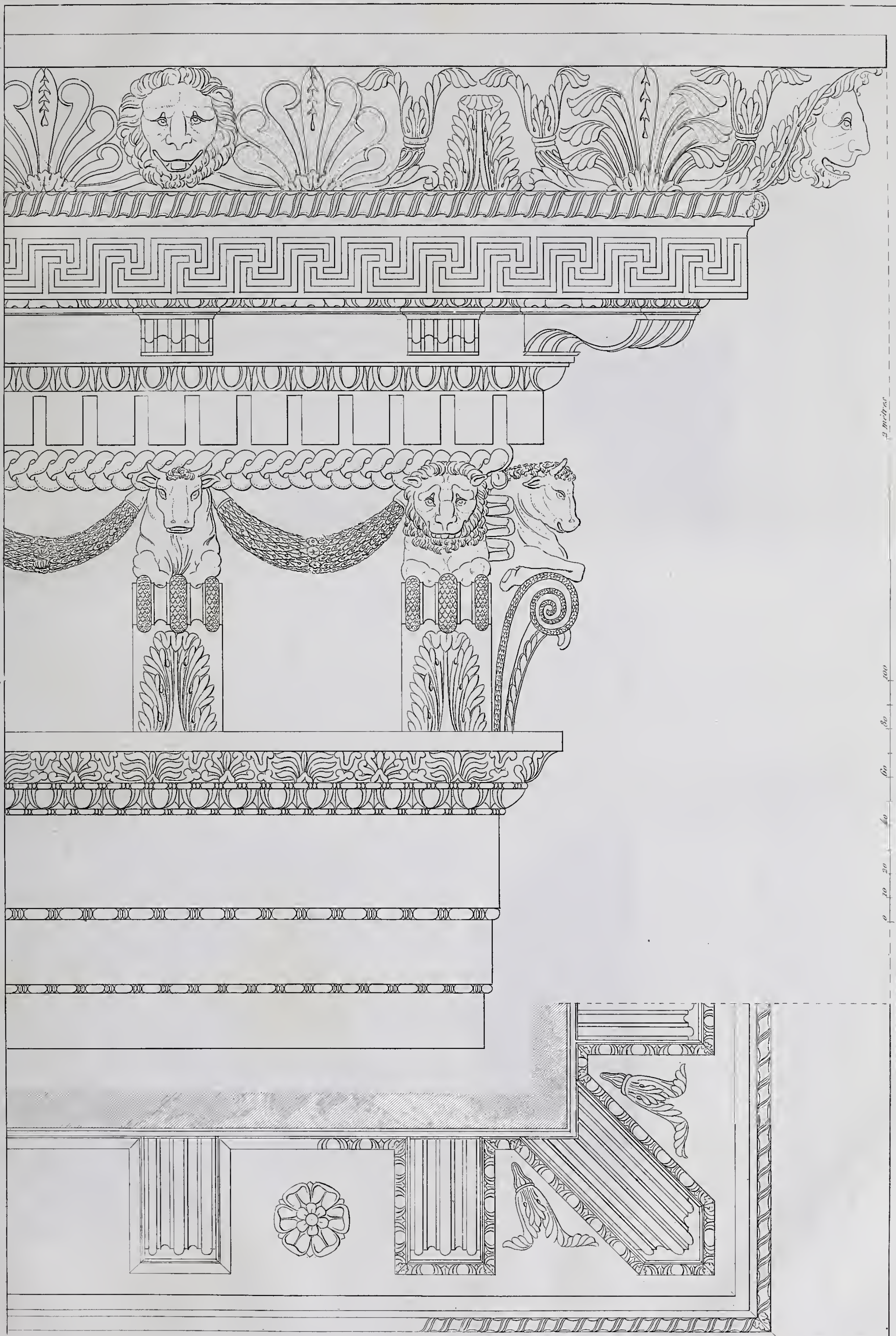

Coupe.
Application au Portique avec Piédestal et Fronton.
11 mod. 10 part
4 mod. 36
9 mod. 30
2 m. 30
1m 54
27
1 m.
27
1 m.
6 m. 1/2

Thiollet.

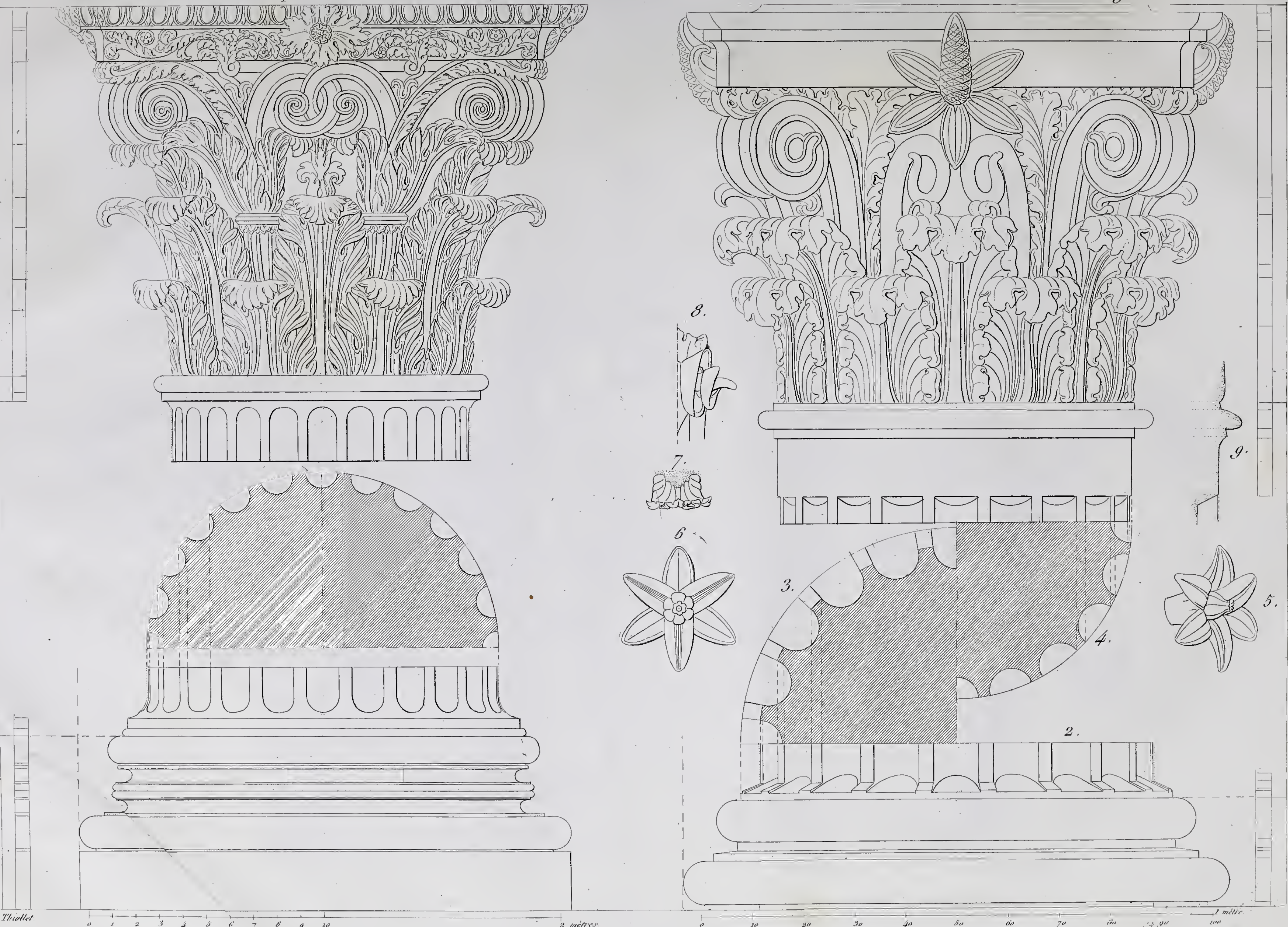

Fig.1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
38 p.
17 p ½
2 m 2 p.
1 m ⅔
2 mod.
2 m. 14 p.
1 mod.
Thiollet.


Fig. 1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
Largeur du pilastre 1.m 976 = 2mo ou 60.part
a
b
26 ½
8 ¾
6 ½
11 ¼
14 ½
37 ½
51
58
46 ¾
1.mod 33

Entablement du Temple du Soleil à Balbec.



Jupiter Stator. Bases et Chapiteaux Corinthien du Temple de Vesta à Tivoli.



Chapiteau du Panthéon ou Rotonde à Rome.



Diamètre inférieur 1,462 = 2 mod. ou 60. Diamètre supérieur 52 2/6.

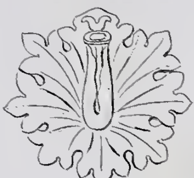
Thiollet

Bases et Chapiteaux du Temple
de Vesta à Rome. | d'Antonin et de Faustine.



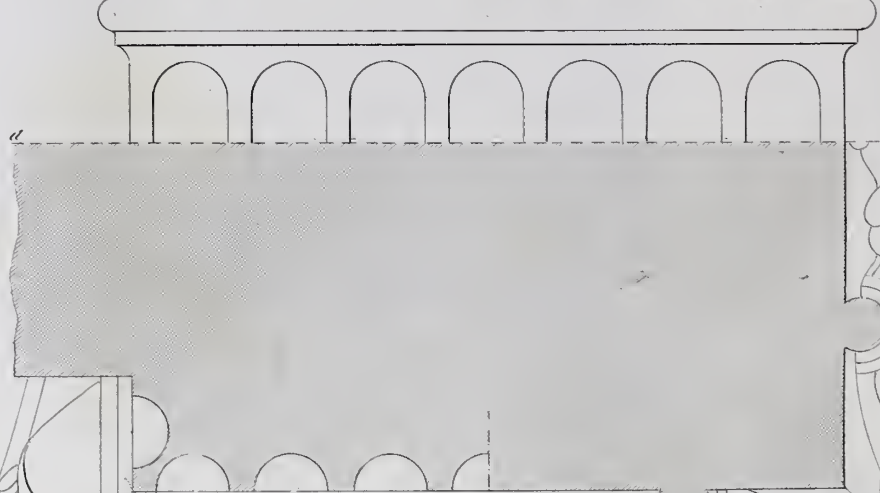


Fig. 1.

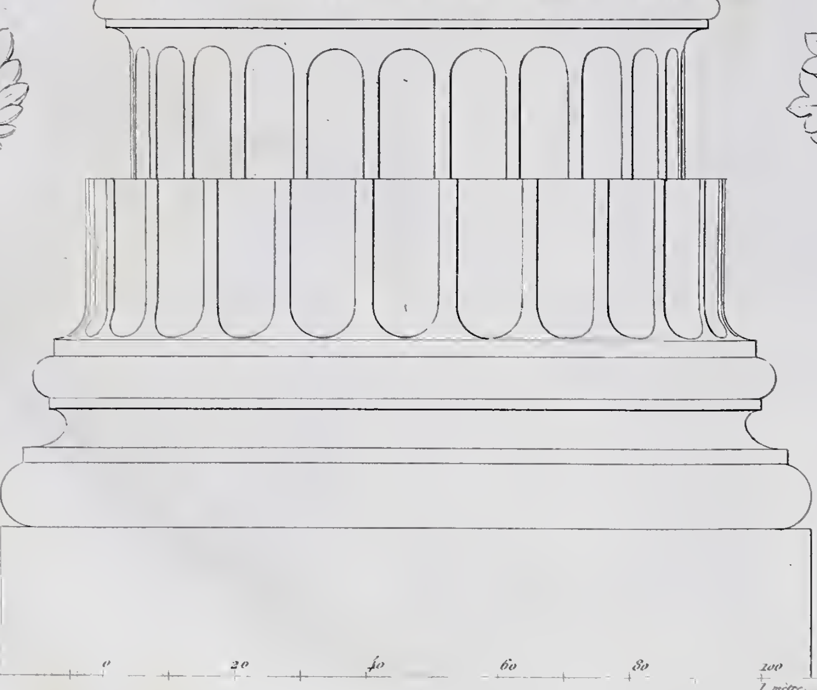


2.





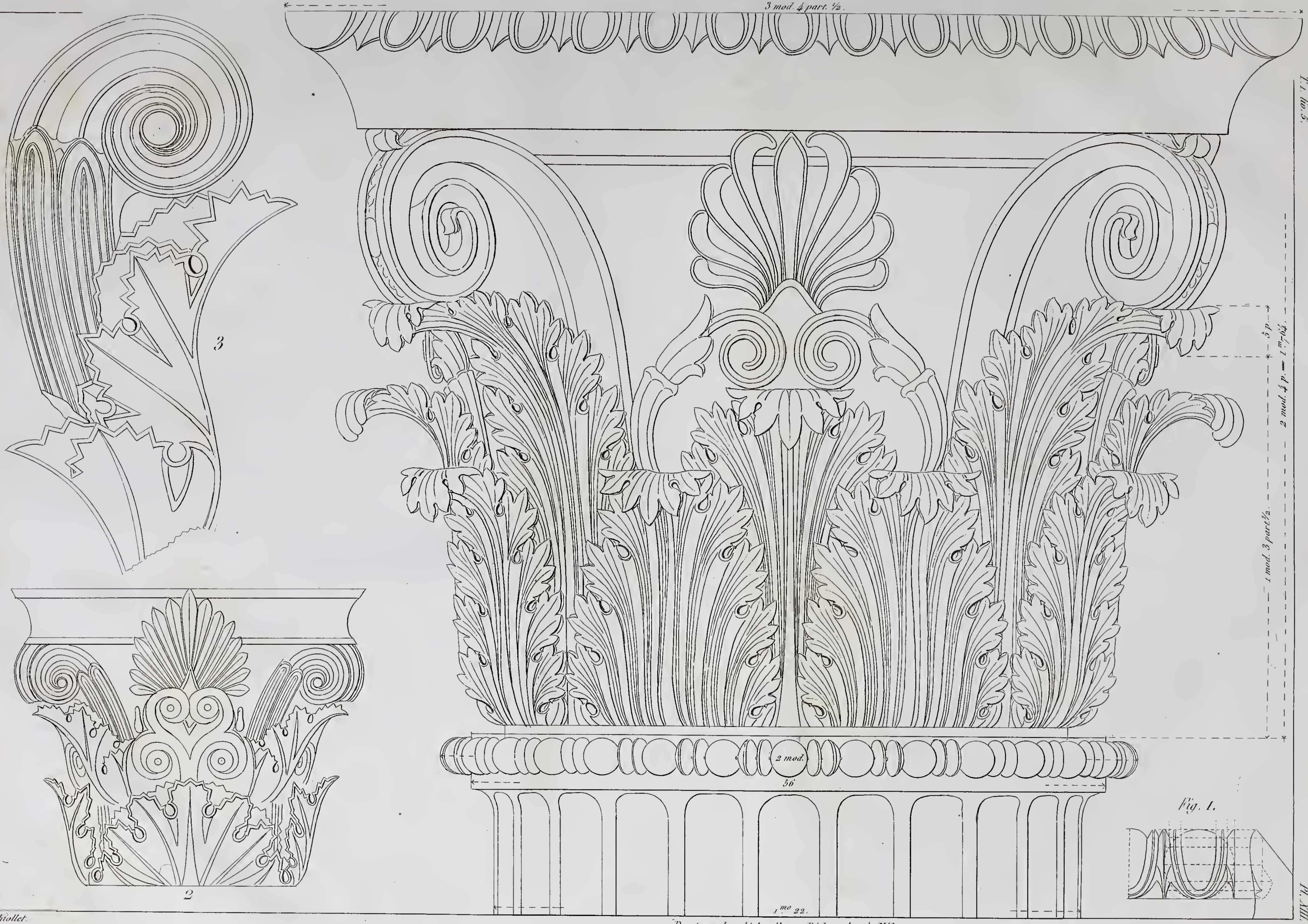




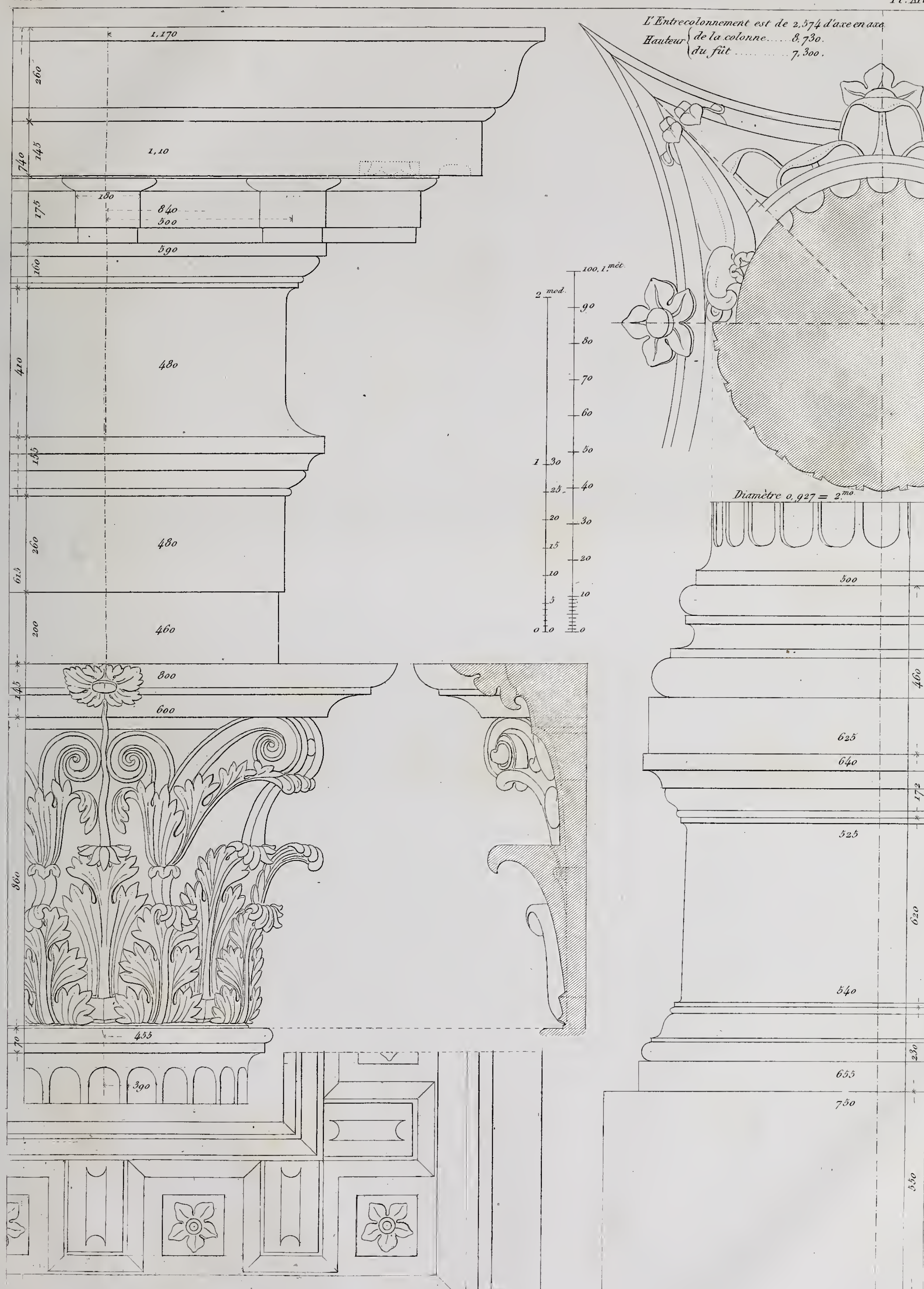
3.

4.

Thiollet.

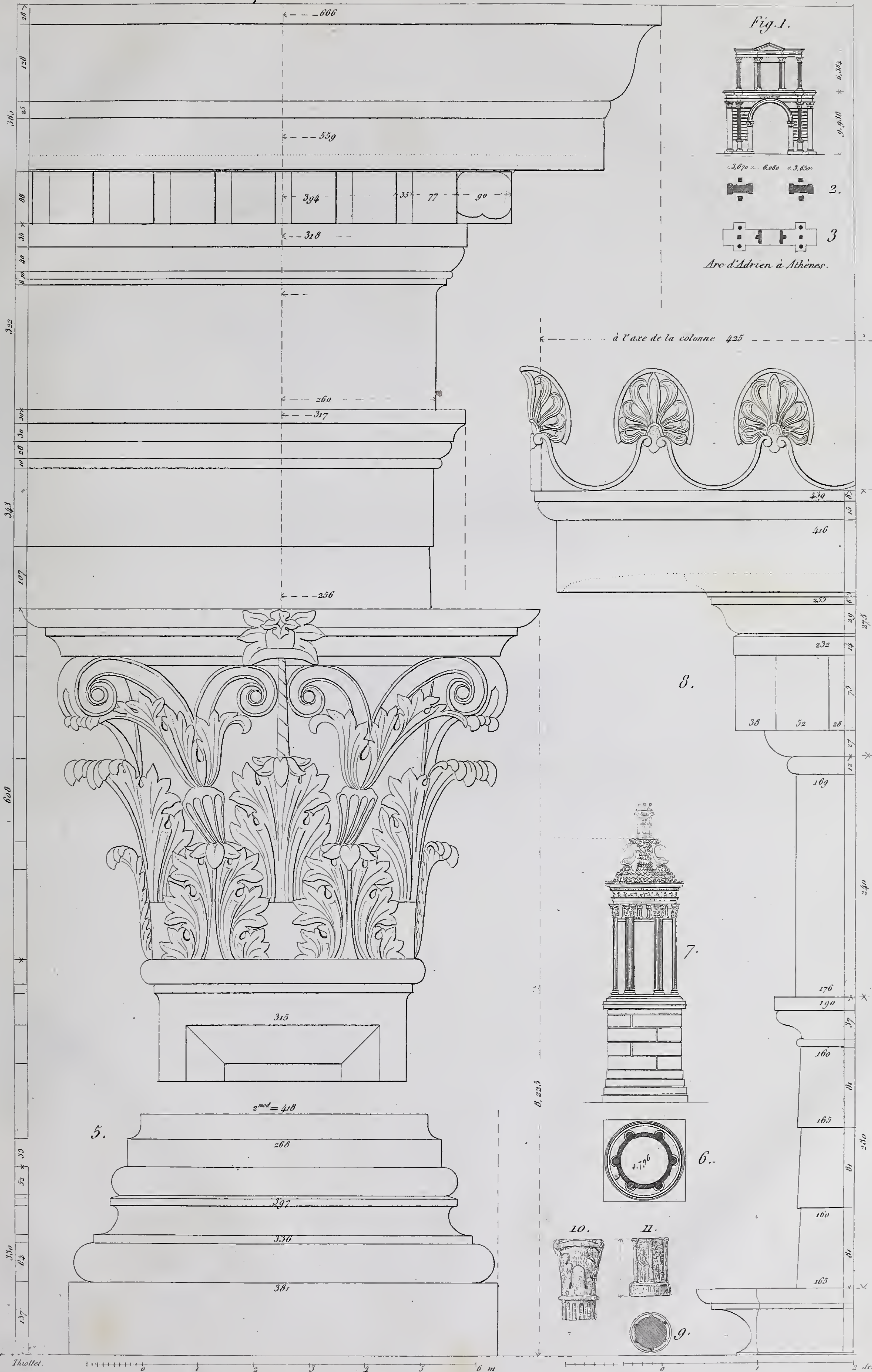


Du temple d'Apollon Didymée à Milet.

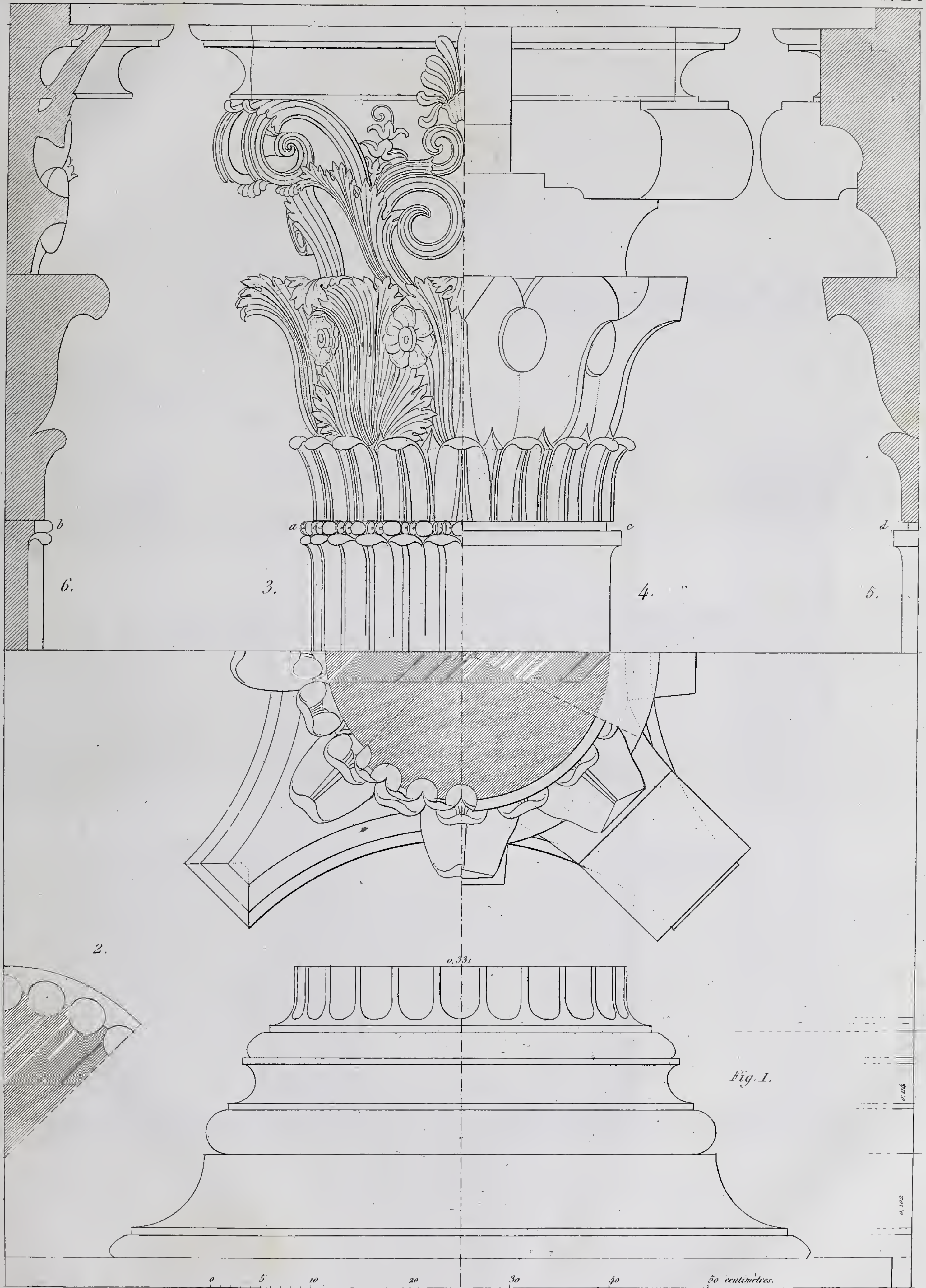


L'Entrecolonnement est de 2,574 d'axe en axe.
Hauteur de la colonne ..... 8,730.
du fût .... 7,300.
Diamètre 0,927 = 2 mo.

Thiollet.

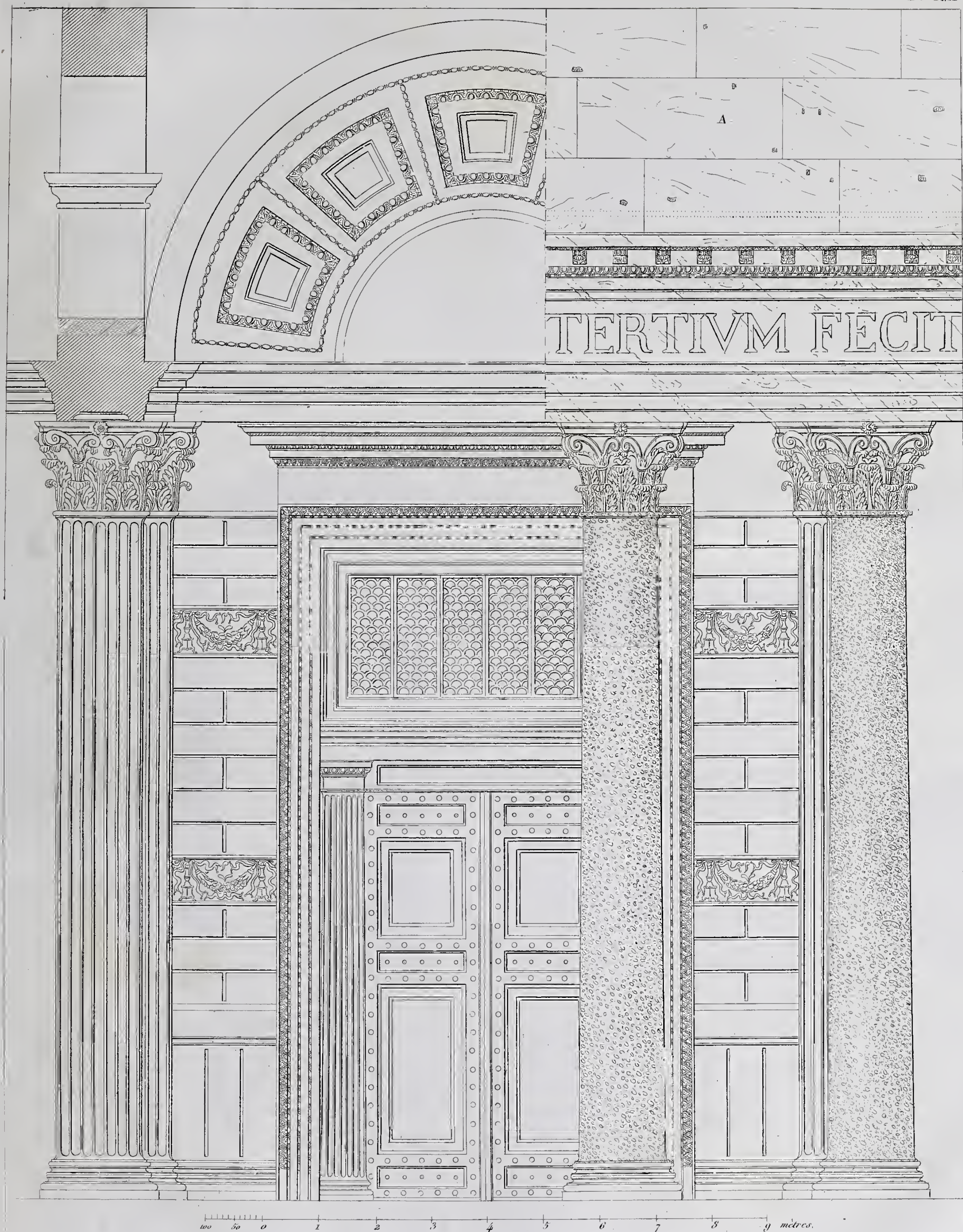

4.
Fig. 1.
2.
3
Arc d'Adrien à Athènes.
à l'axe de la colonne 425
8.
7.
6.
5.
10.
11.
9.
2mod = 418
Thiollet.
6 m
2 déc

Base et Chapiteau du monument de Lysicrates. (Voir Pl. 5 et 87).

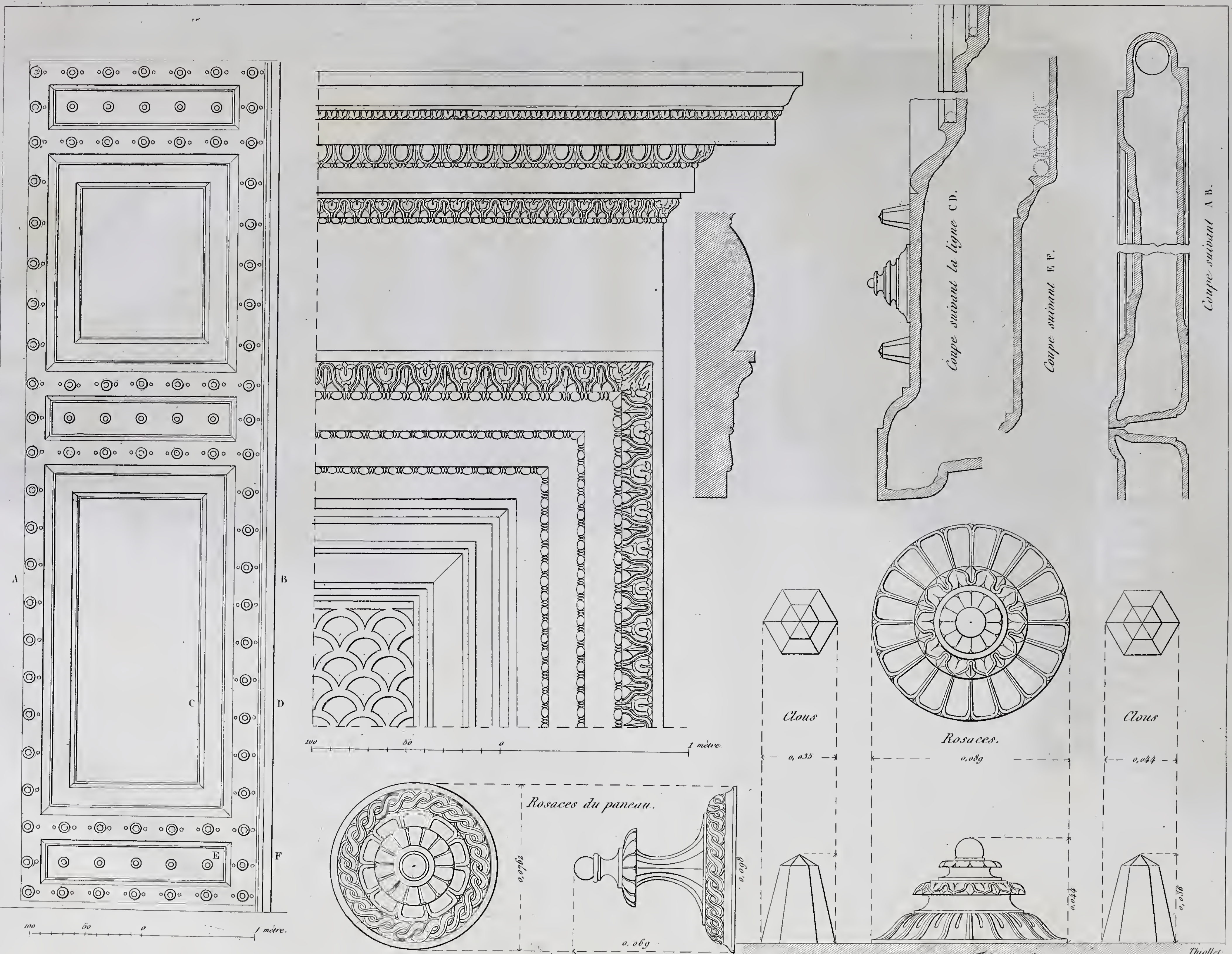


Thiollet.

Péristyle et porte du Panthéon de Rome.



Détails de la porte du Panthéon de Rome. (V. Pl. XIII.)



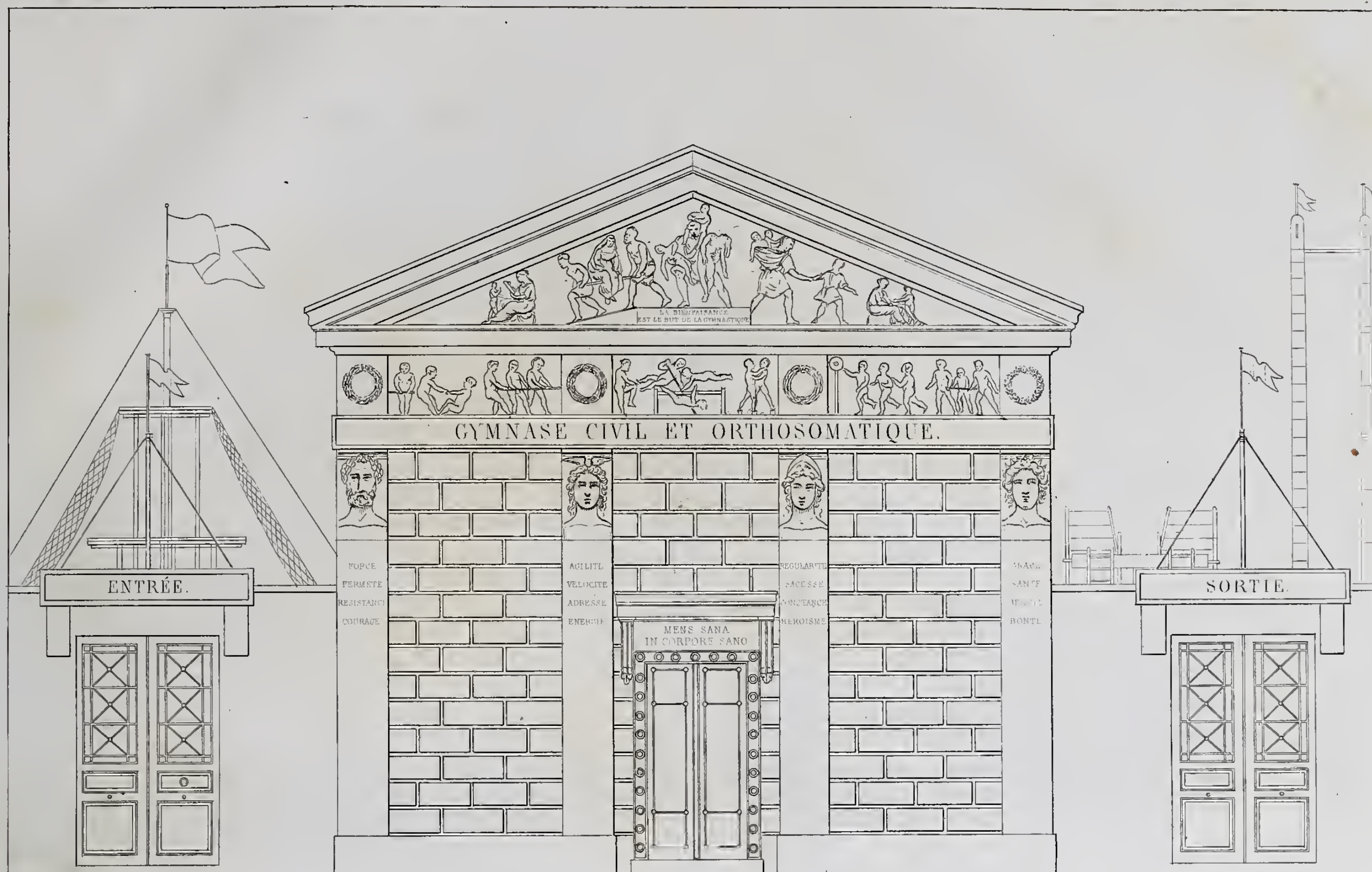
ENTABLEMENT DU TEMPLE DE JUPITER STATOR.



Le Trait par Thiollet. L'Aquatinta par Himely.

Colonne haut.r 14,740, diam.tre 1,322, en haut 1,290.





FRONTISPICE.

LIVRE VI

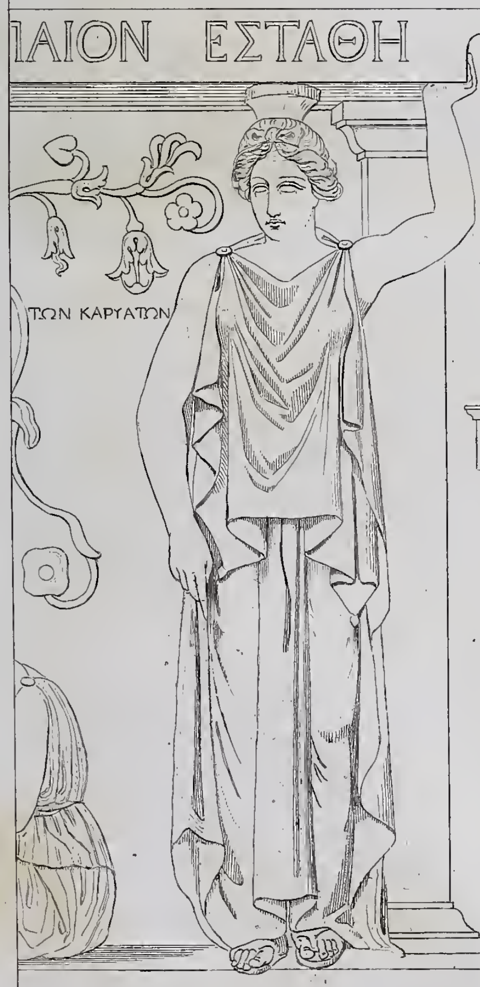
ORDRE COMPOSITE

19 Planches avec texte

PAR THIOLLET

1842.

2.



1.



3.

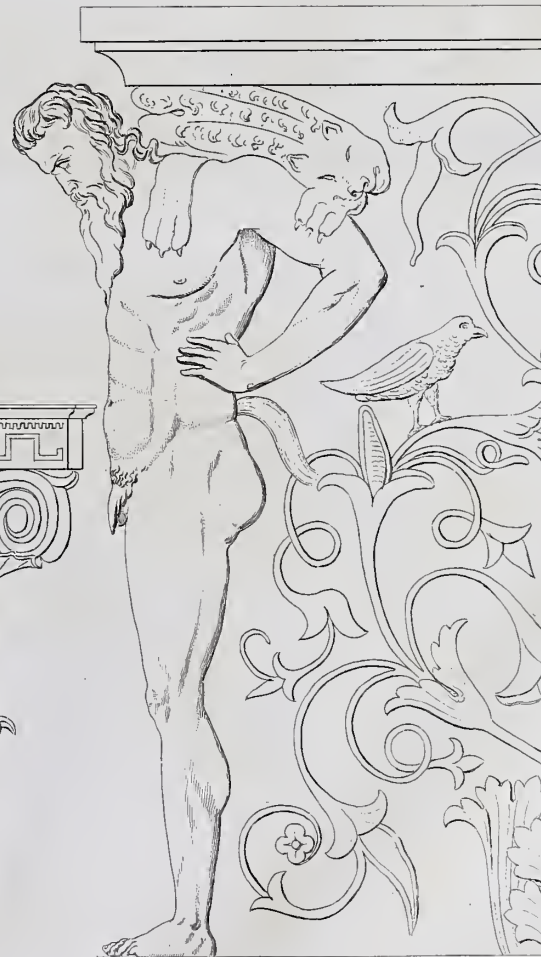



Fig. 1.
2.
3.
4
100 30 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

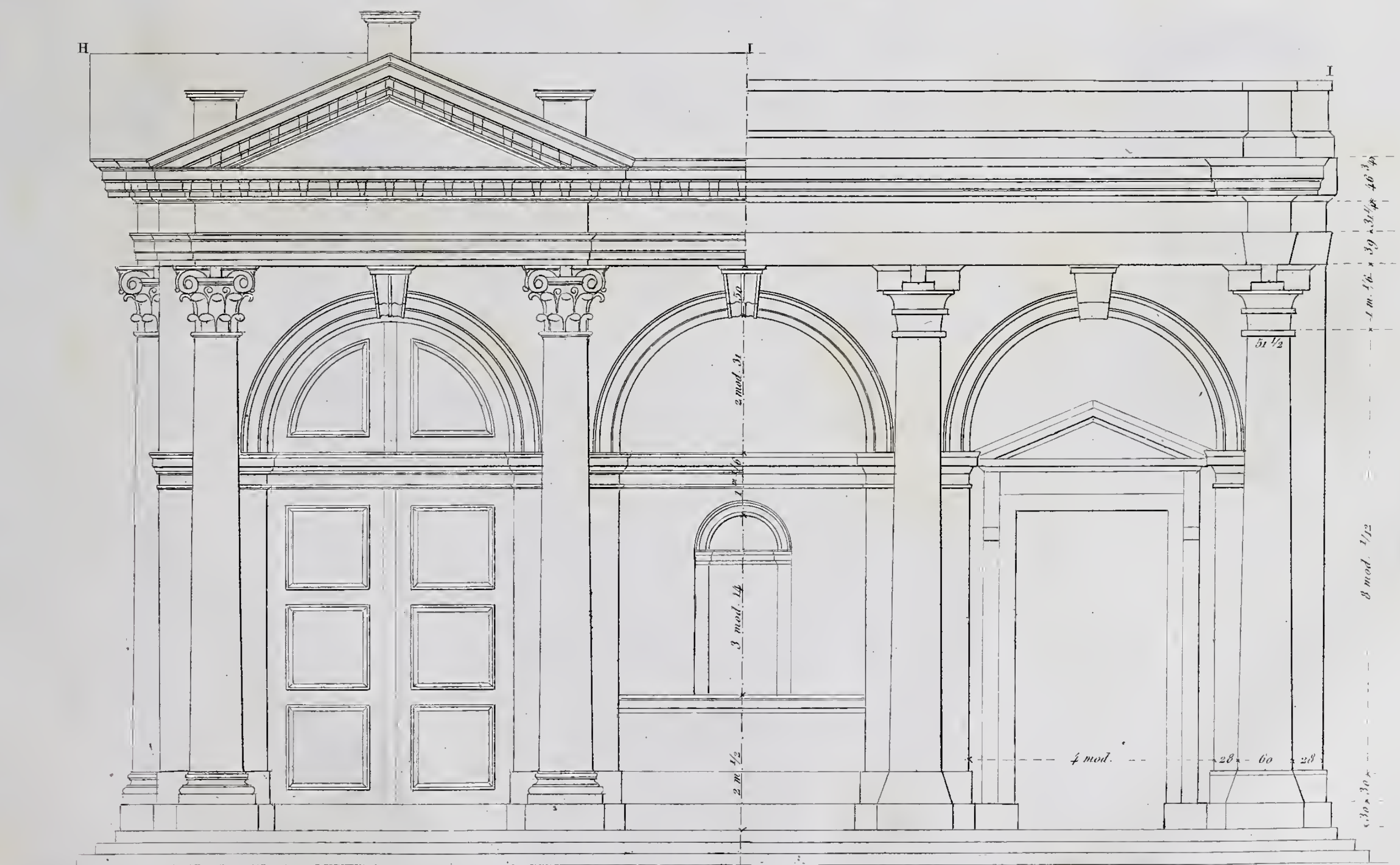
18 mod. 20 mod. 32 modules 25 mod. 12 mod. 20 10 mod.

9 mod. 7 mod. 15 42 60 42

12 mod. 3 mod. 20

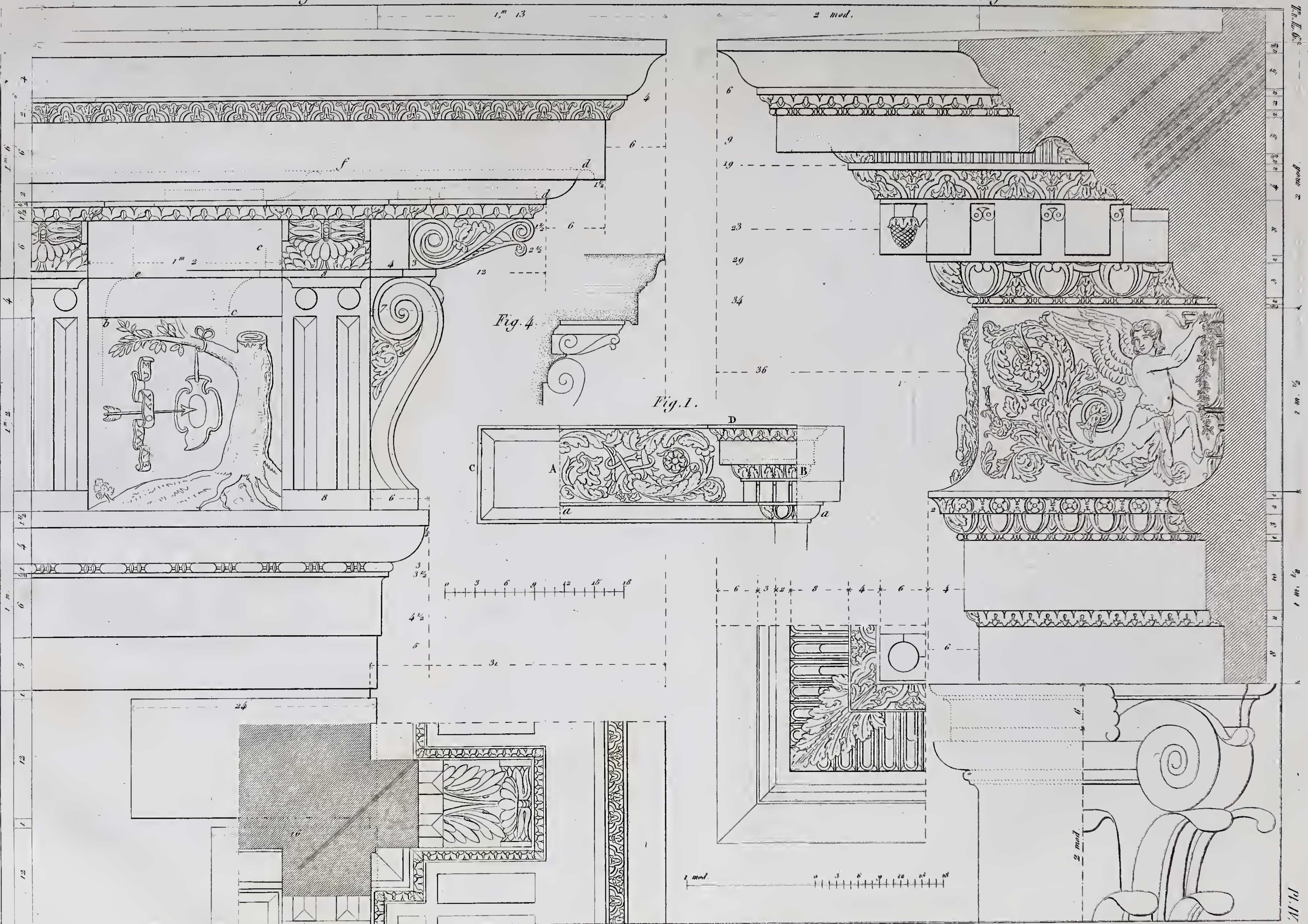
G F E D C B A

0 2 4 6 8 10 12 14 16 18 modules.



Thollet.

COMPOSITE DE VIGNOLE.



Ordre Composite de Vignole avec modifications.

Fig. 1.

A
B

2.

3.

1 module

4.

1 mod.

5.

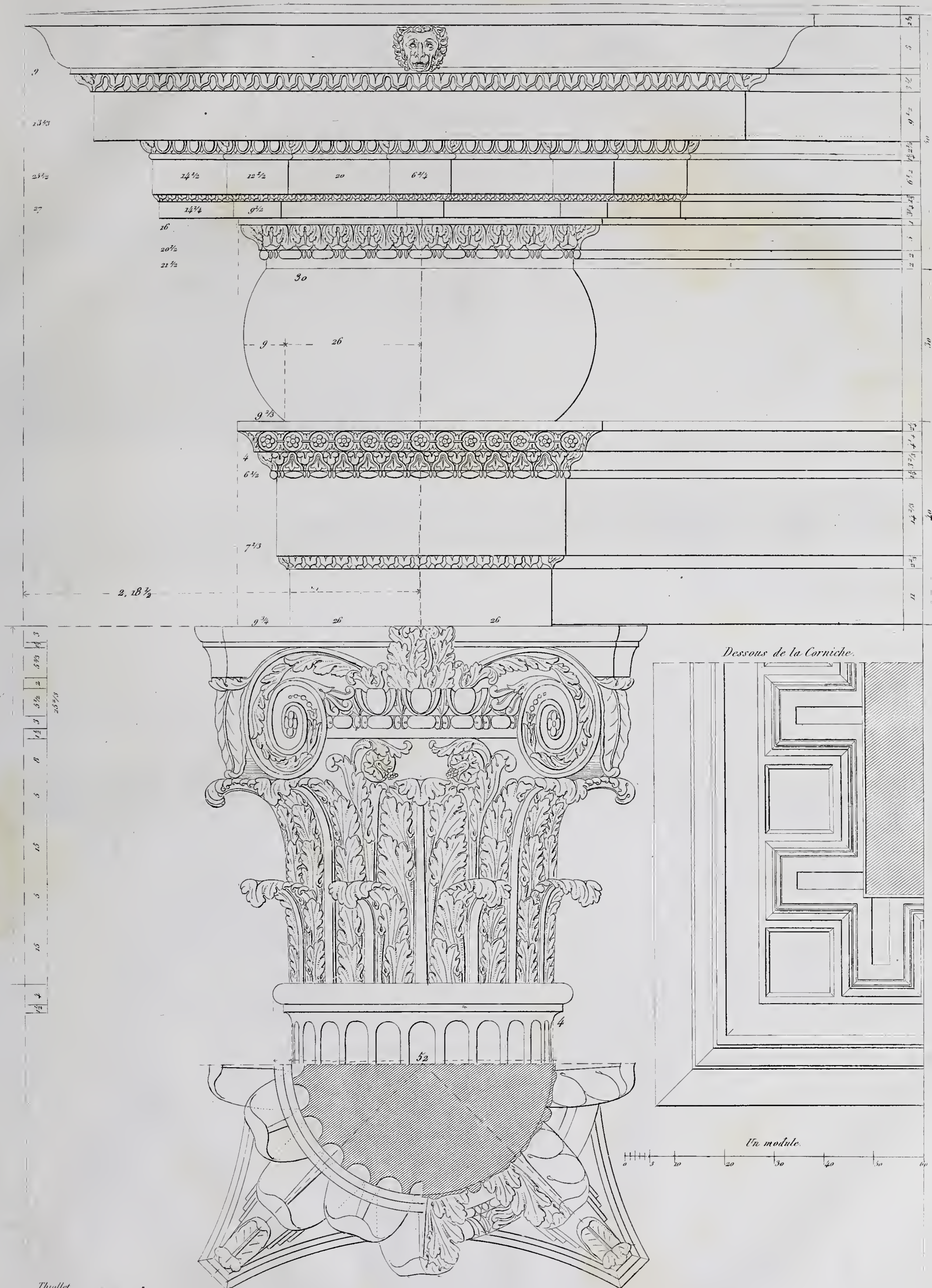
Fig. 6.

2 mod.

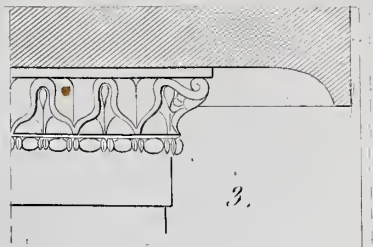
1 mod 1/2

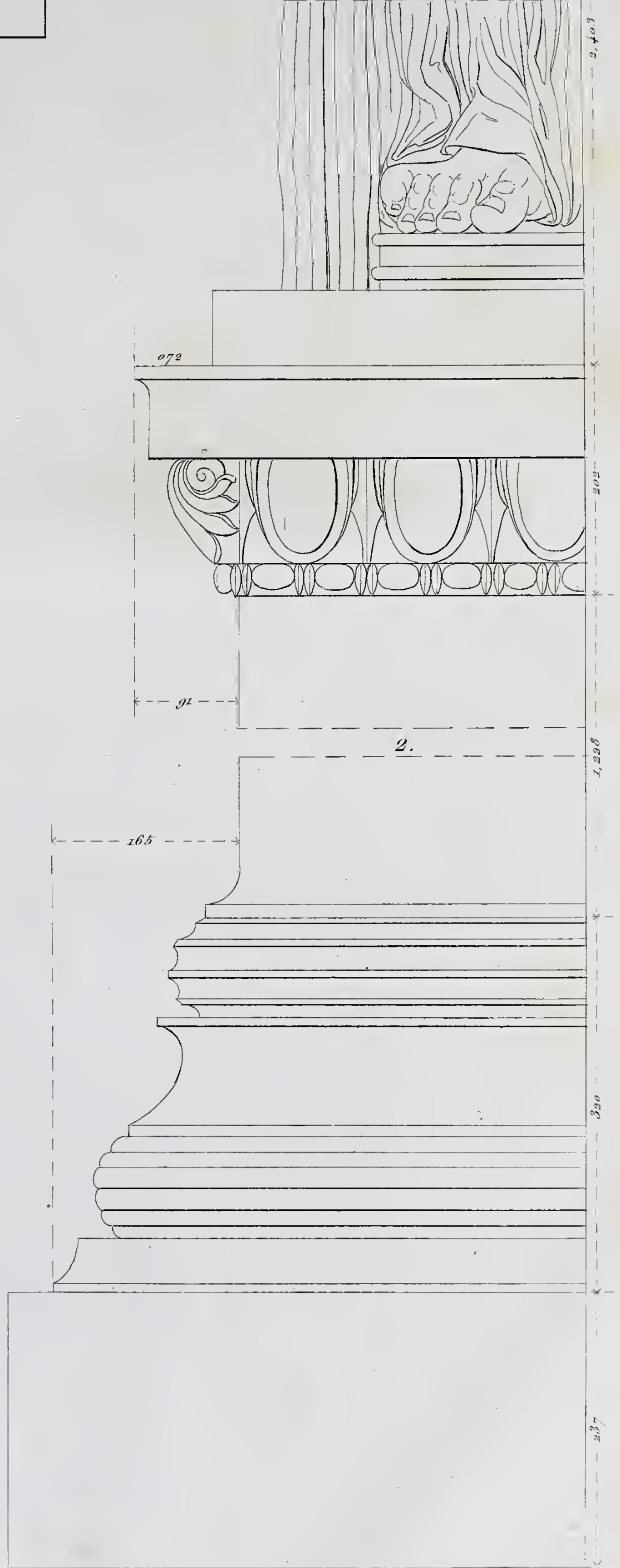
Thiollet.

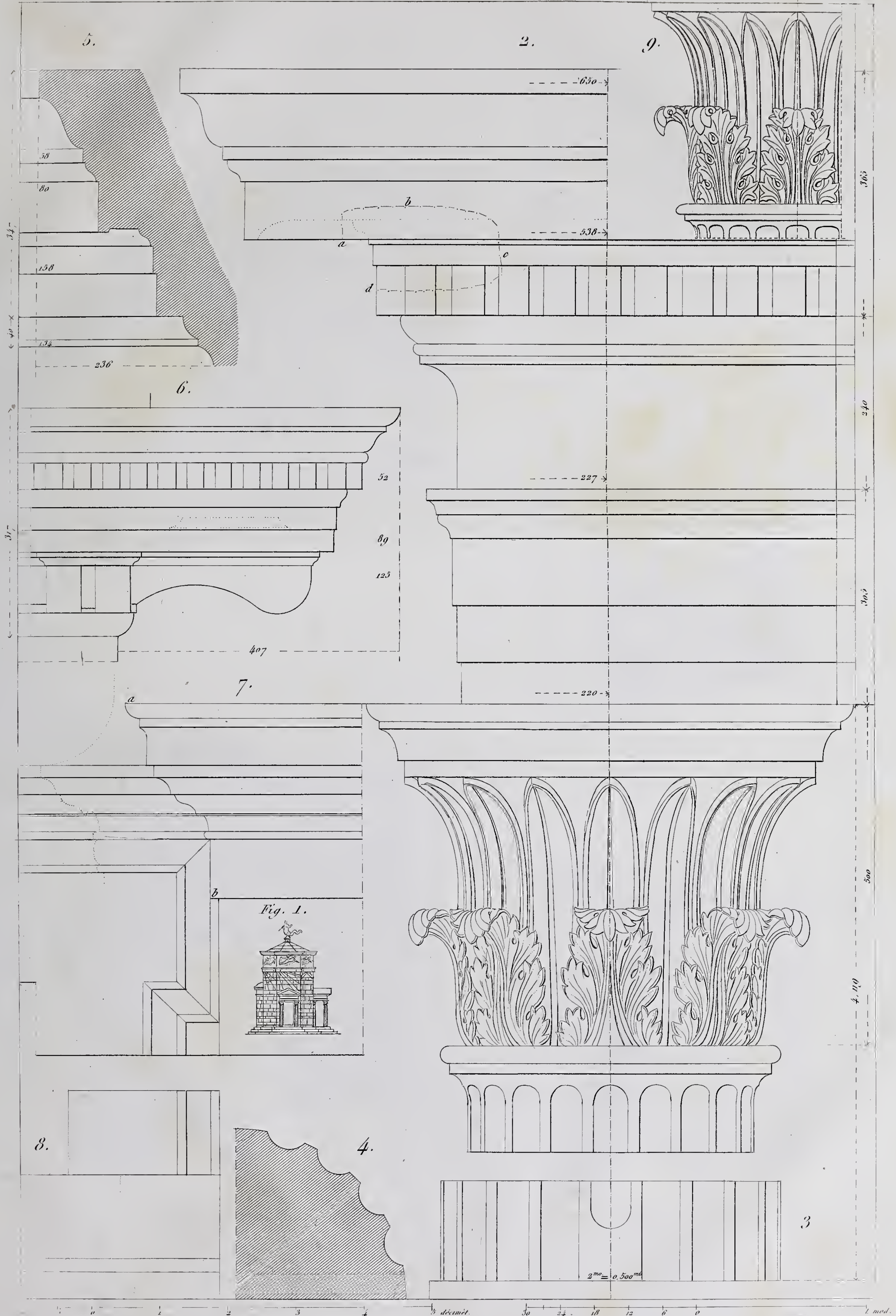
110.



Thollet.


3.

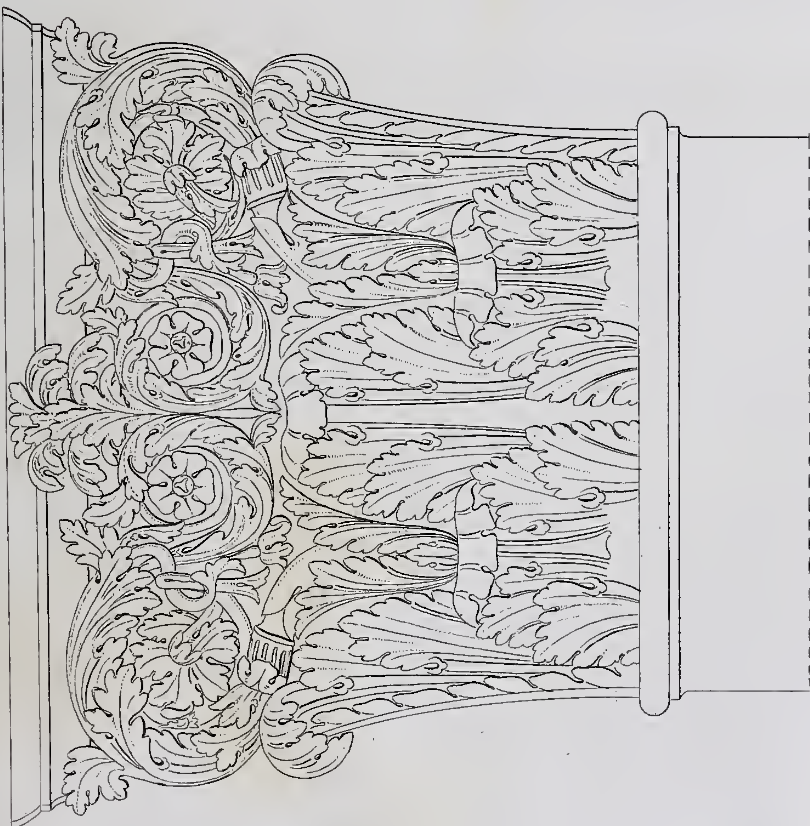

Fig. 1.
2,403
072
202
91
2.
165
1,228
320
237
0 5 10 20 30 40 50c


5.
2.
9.
6.
7.
Fig. 1.
8.
4.
3
2mo = 0,500^mt
5 décimèt.
1 mod.

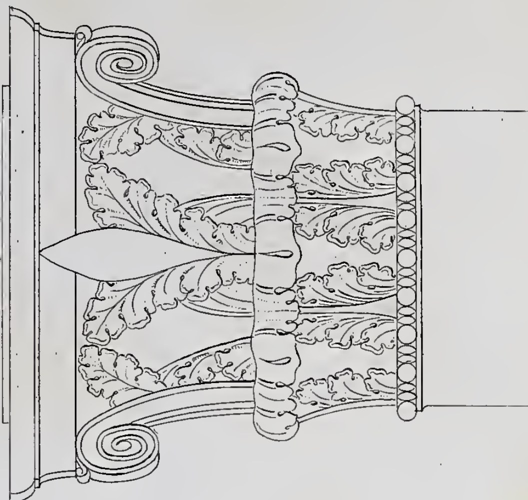
2.



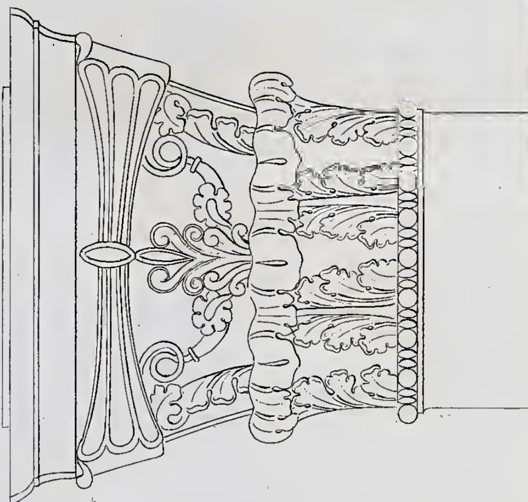
Fig. 1.



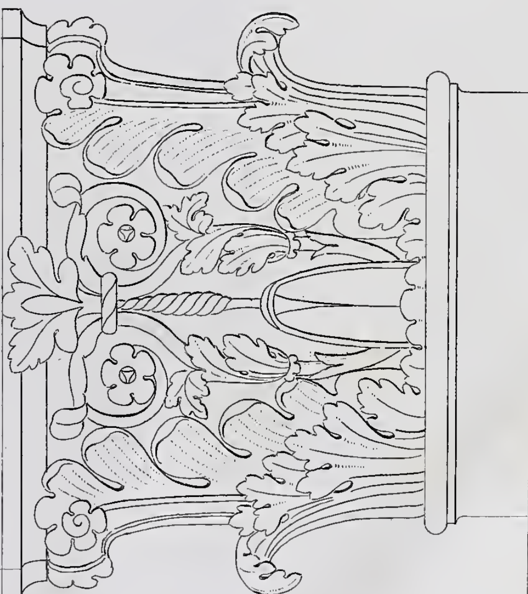
4.



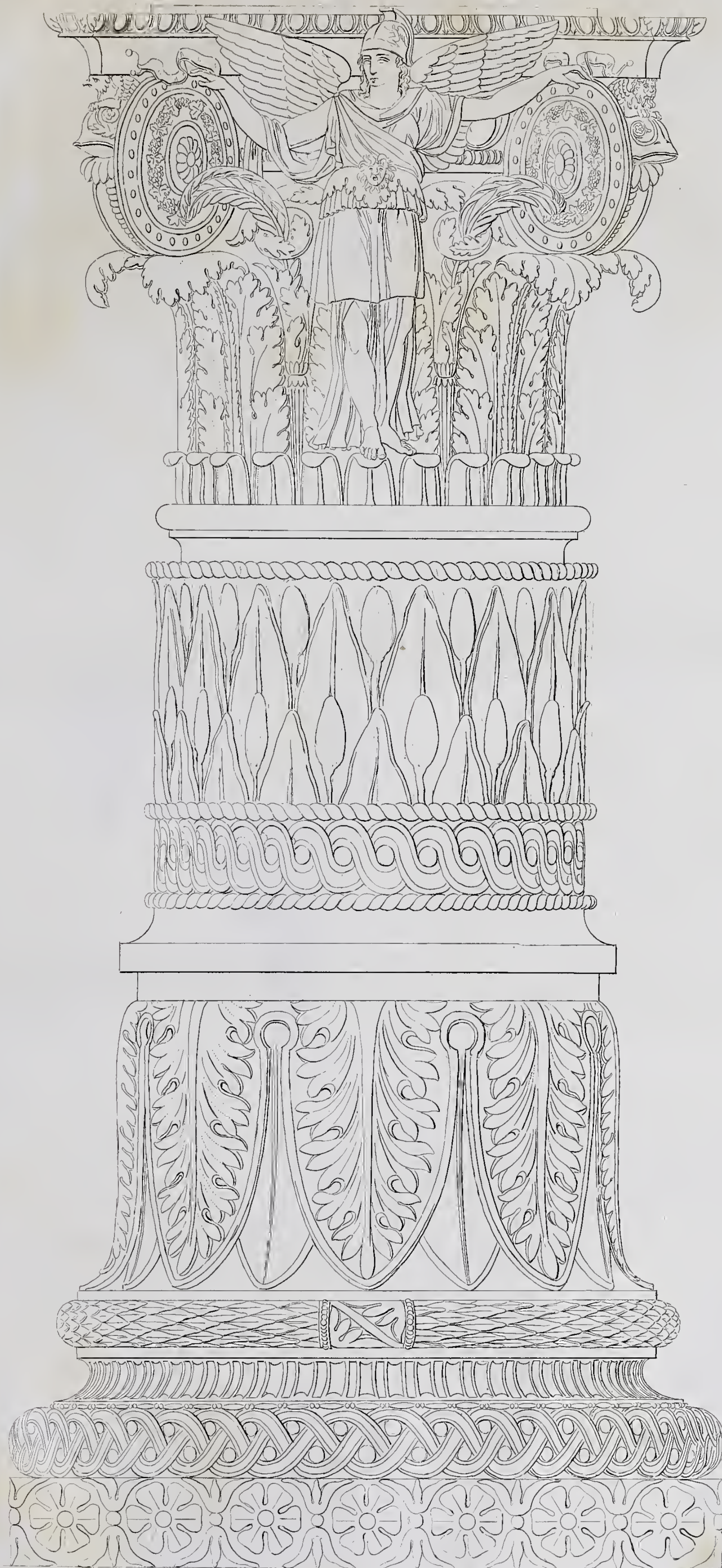
5.



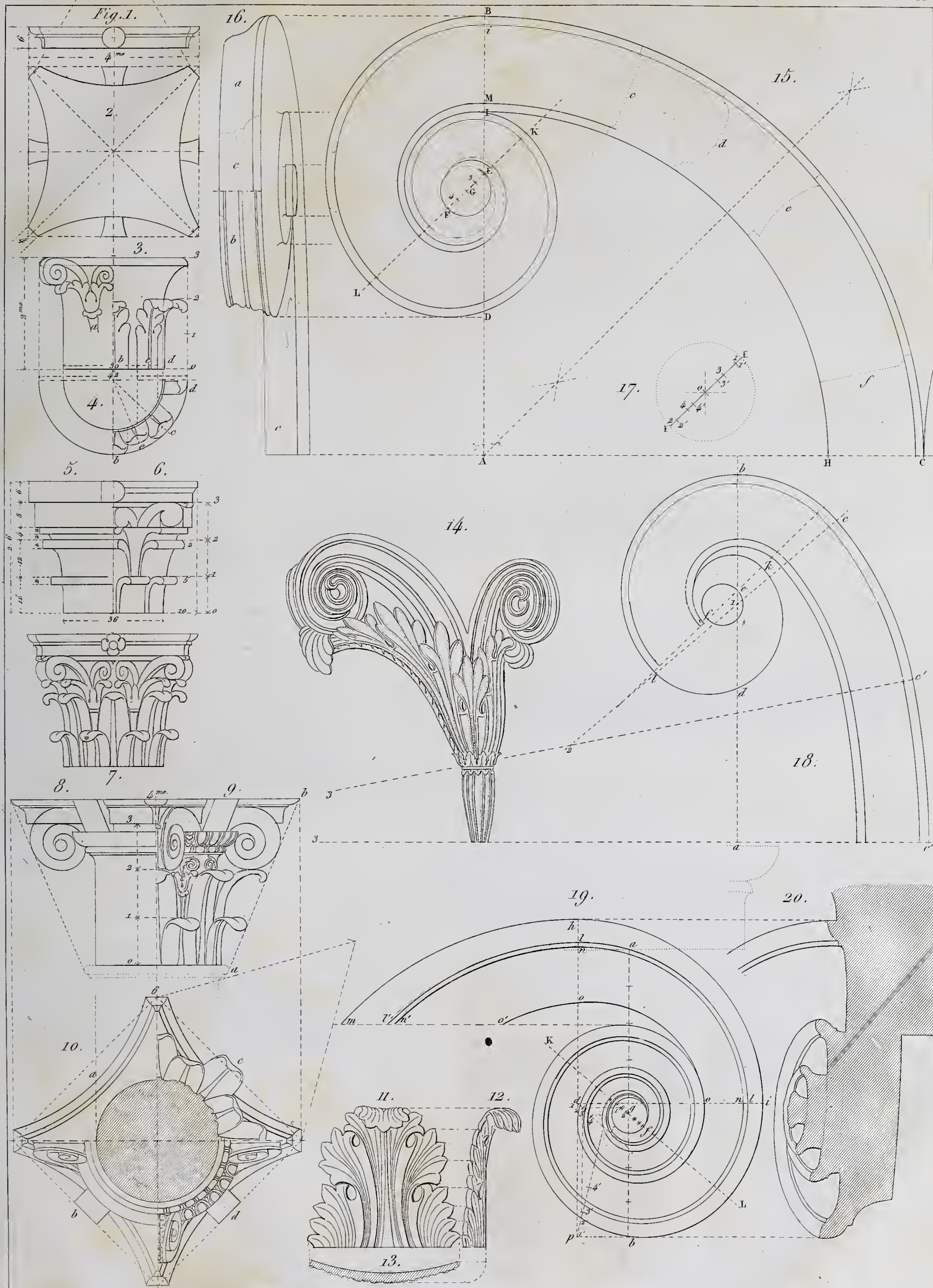
3.



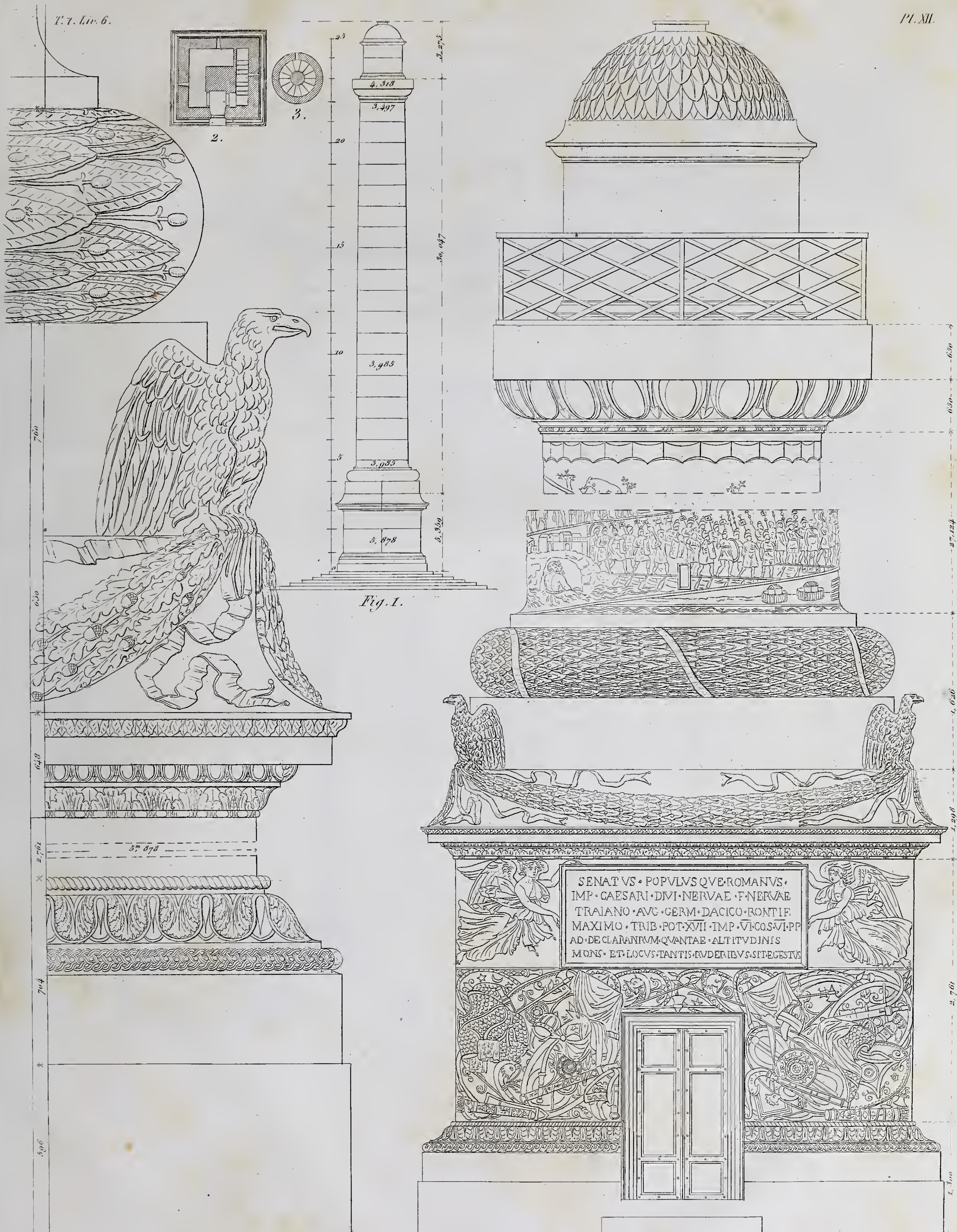
Thiollet.

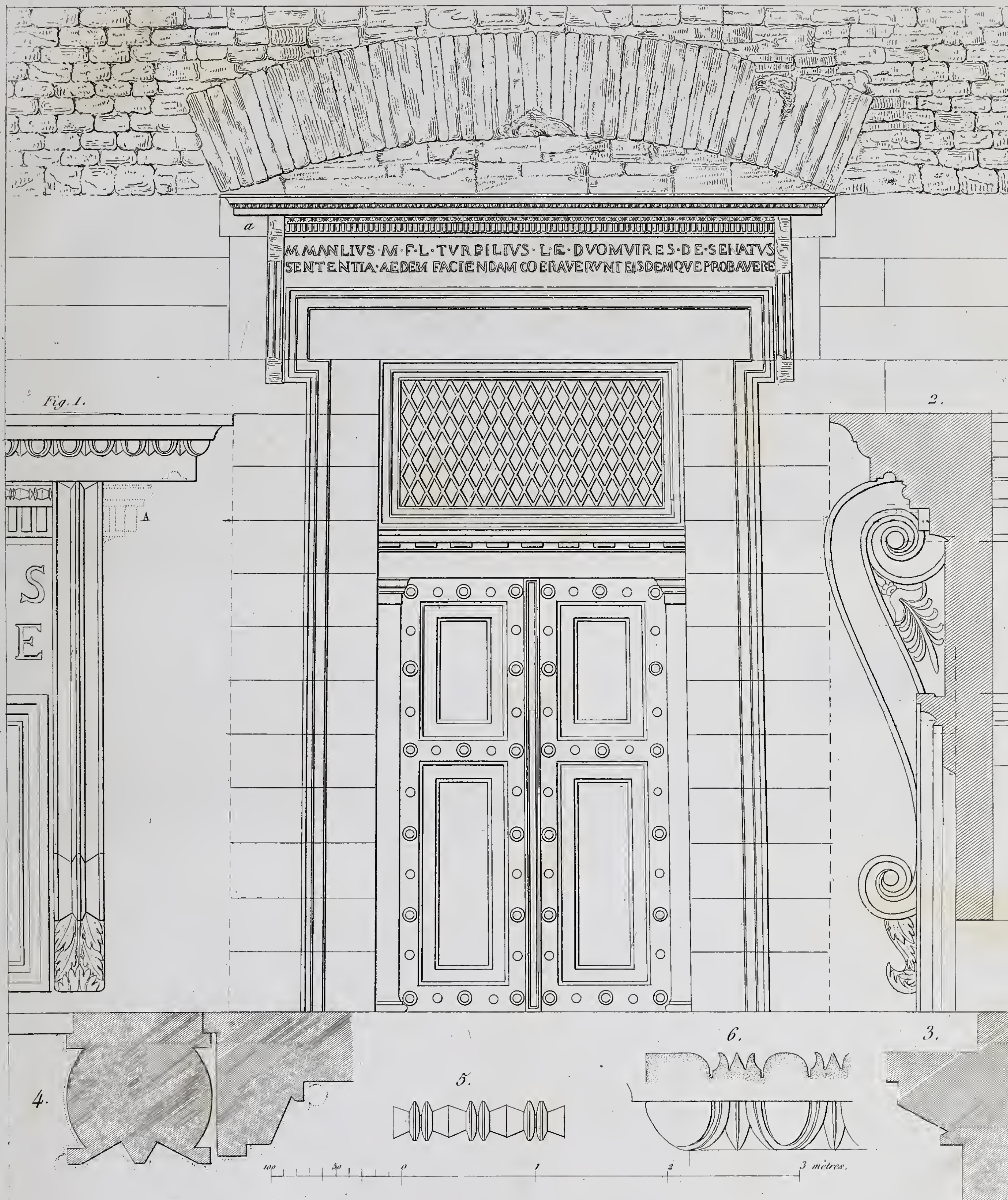


Thiollet



Thollet.

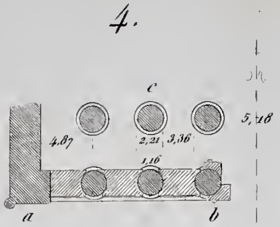

SENATVS · POPVLVSQVE · ROMANVS ·
IMP · CAESARI · DIVI · NERVAE · F · NERVAE
TRAIANO · AVG · GERM · DACICO · PONTIF
MAXIMO · TRIB · POT · XVII · IMP · VI · COS · VI · PP
AD · DECLARANDVM · QVANTAE · ALTITVDINIS
MONS · ET · LOCVS · TANTIS · RVDERIBVS · SIT · EGESTVS
4,318
3,497
3,985
3,935
5,878
2,275
30,247
5,330
5m 878
2,761
2.
3.
Fig. 1.

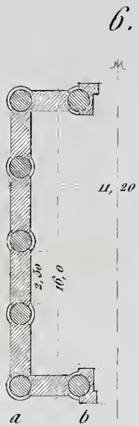

a
M·MANLIVS·M·F·L·TVRDILIVS·L·F·DVOMVIRES·DE·SENATVS
SENTENTIA·AEDEM FACIENDAM COERAVERVNT EISDEMQVE PROBAVERE
Fig. 1.
A
S
E
2.
4.
5.
6.
3.
100 50 0 1 2 3 mètres.

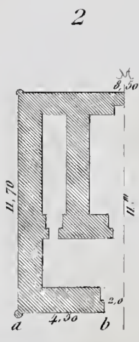
Thiollet.

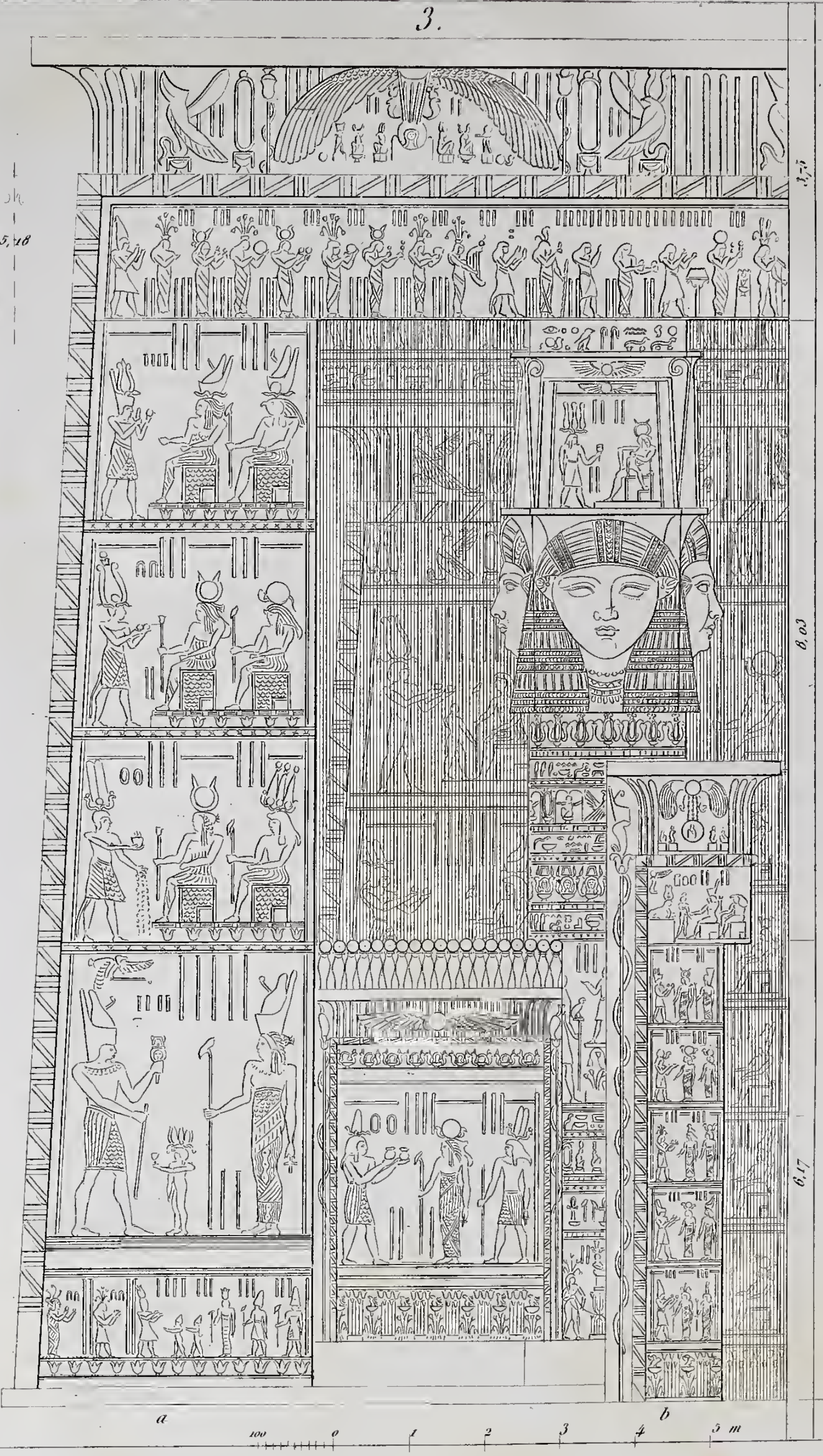

5.
d
c
e
c
d
a
b


Fig. 1.
c
b
d
a
b

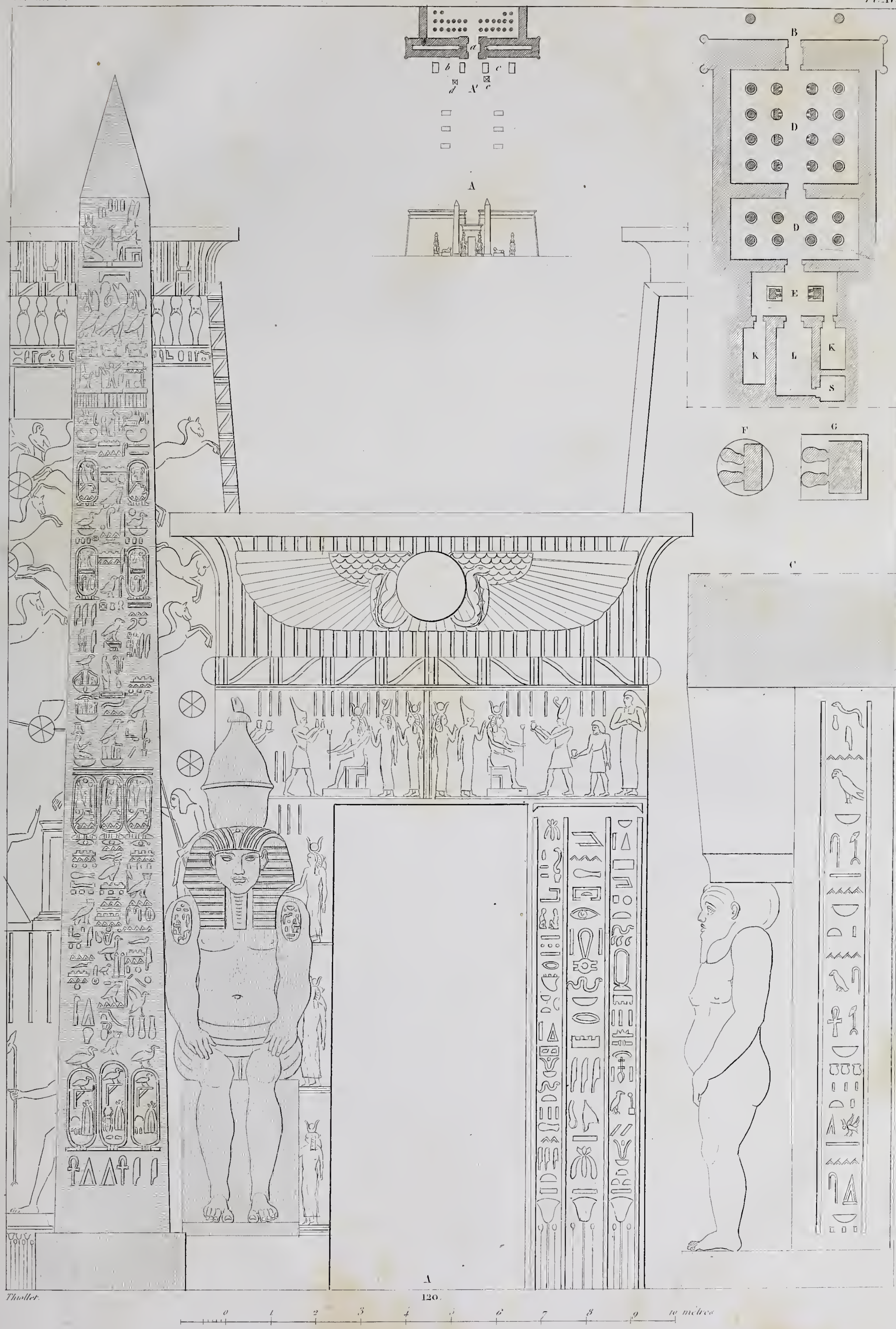

4.
c
4.87
2.21 3.36
5.18
1.16
a
b

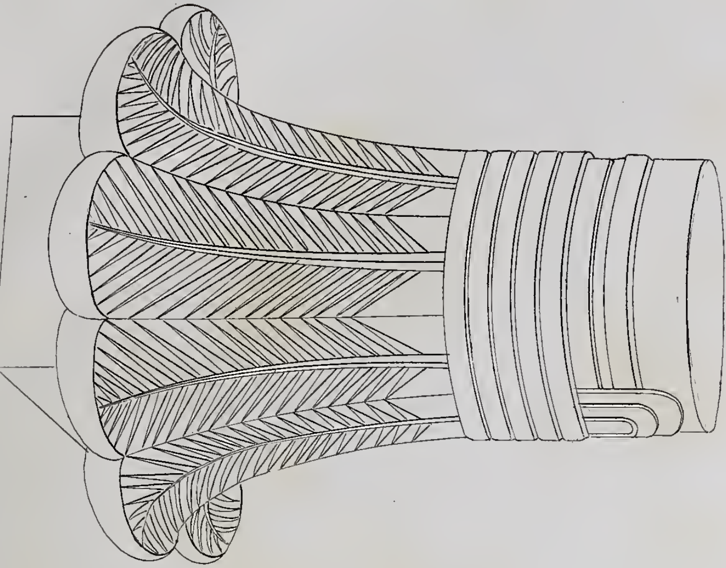

6.
11, 20
2.30
10.0
a
b

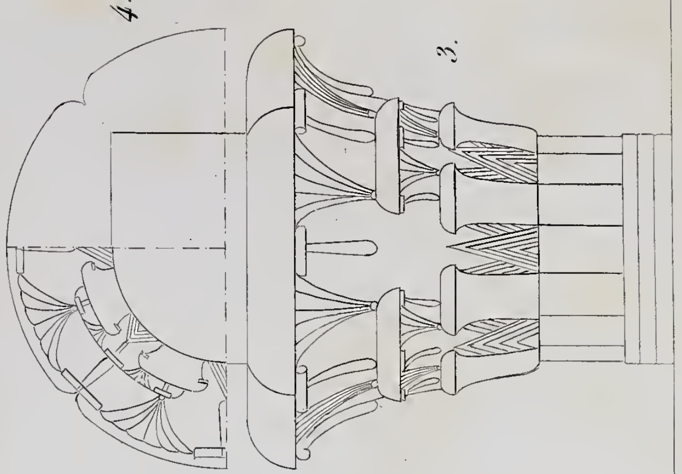

2
11.70
4.30
2.0
a
b

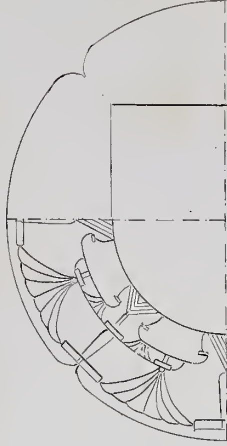

3.
3.73
8.03
6.17
a
b
100 0 1 2 3 4 5 m

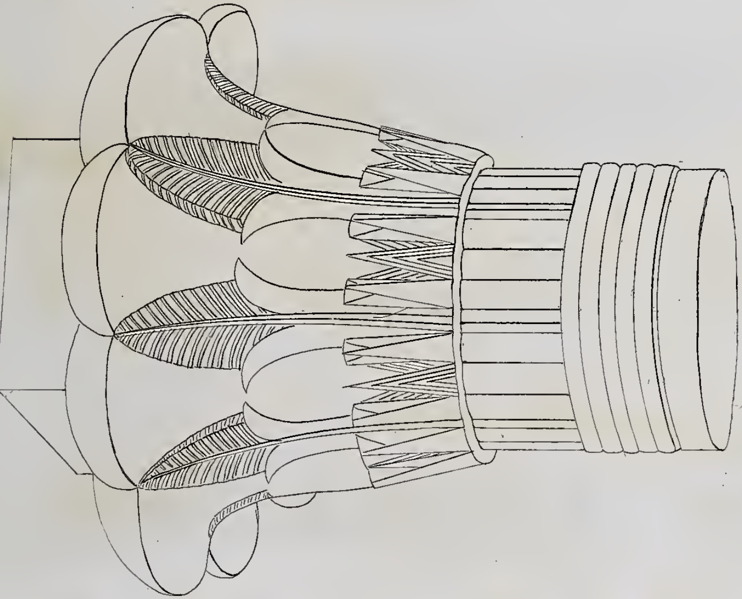
Thiollet

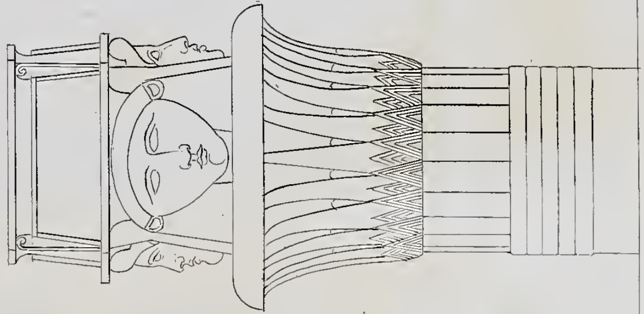

B
D
D
E
K
L
K
S
F
G
C
A
a
b
c
d
X
e
A
Thollet.
120.
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 mètres

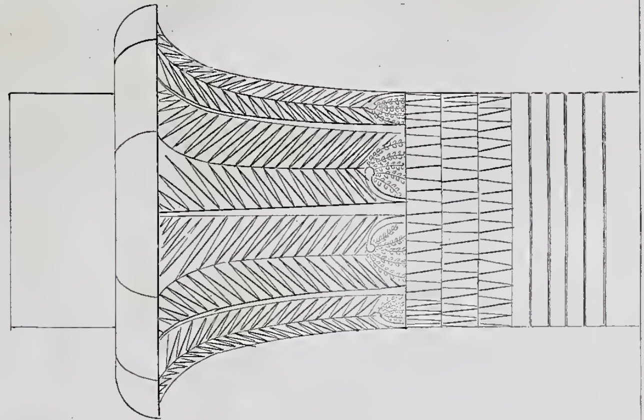


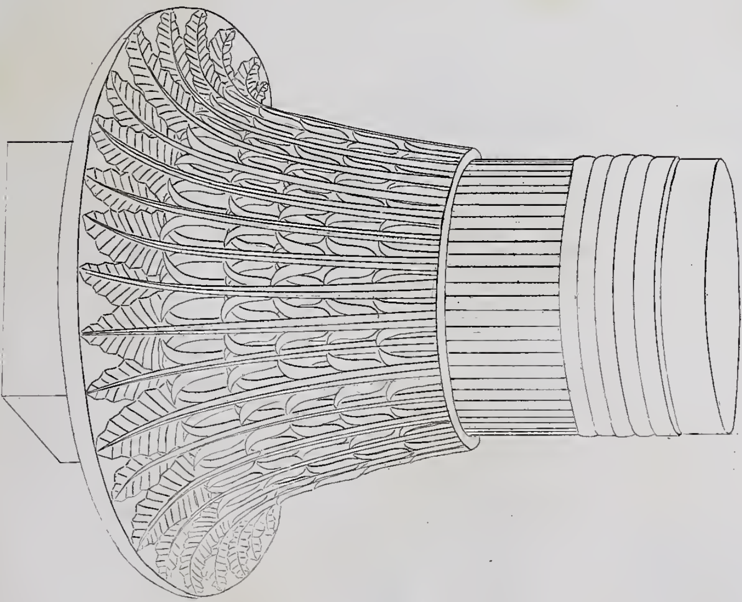


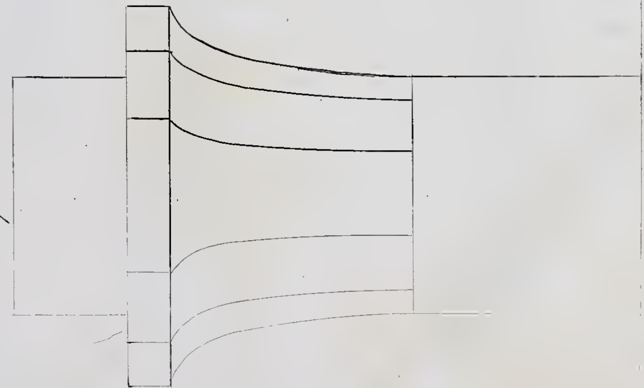




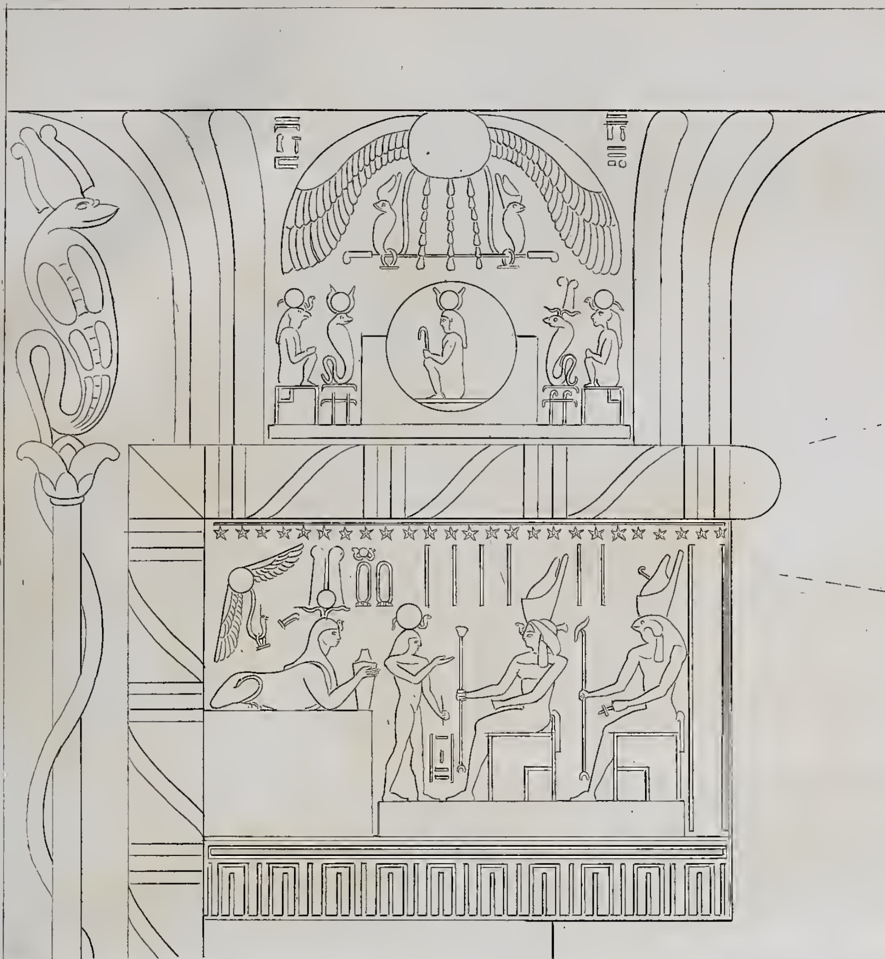


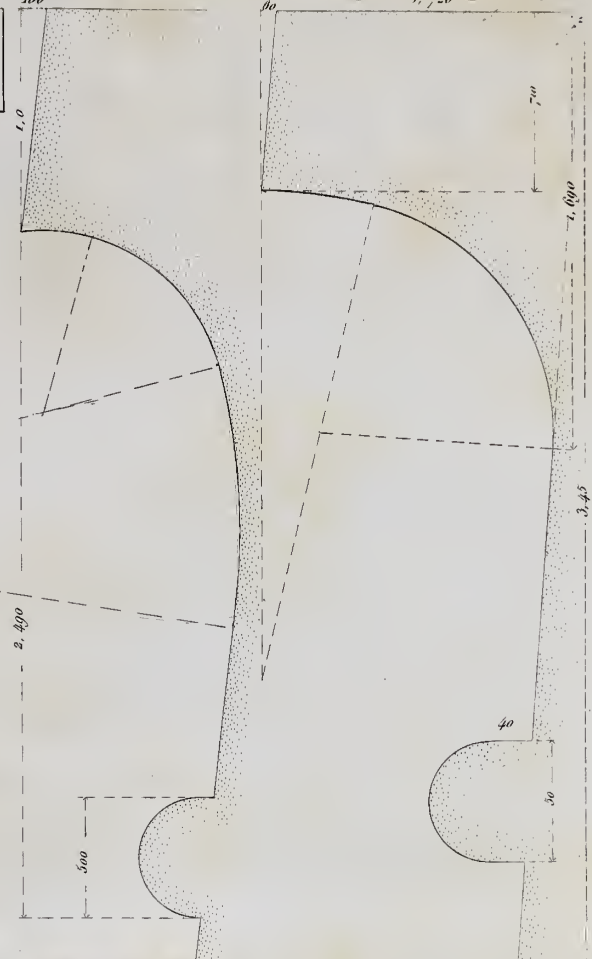


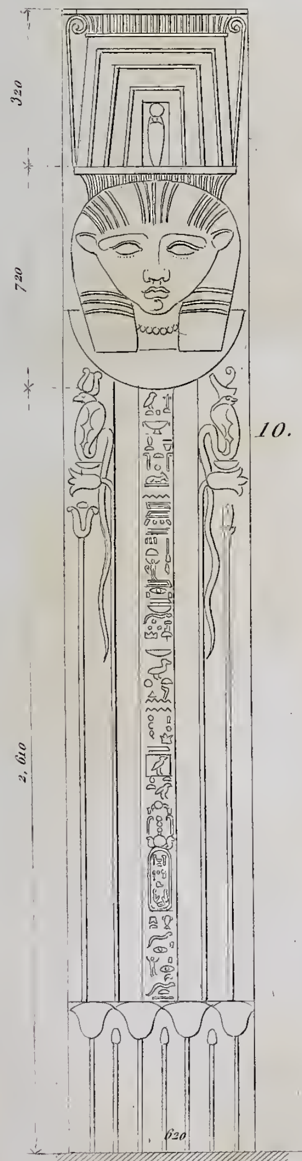


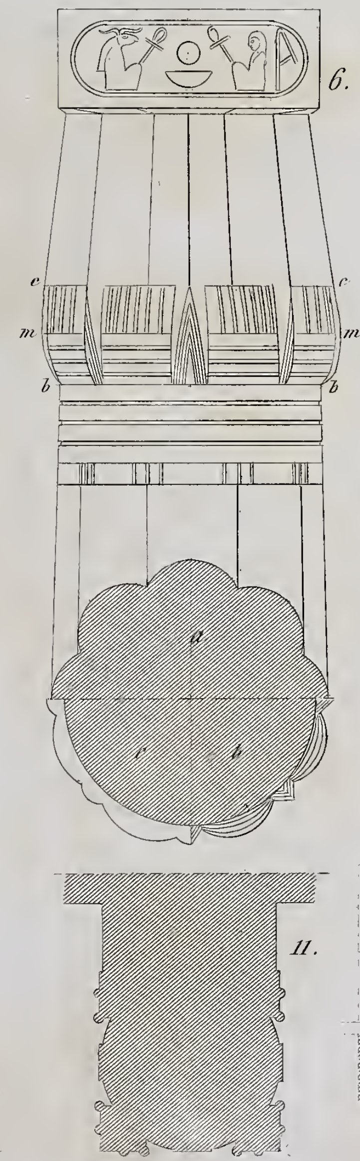


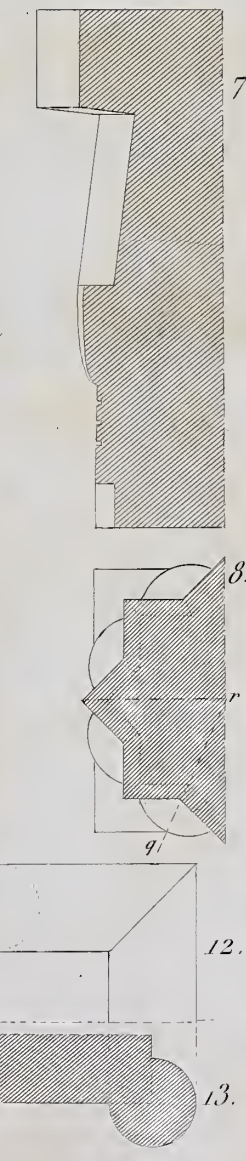
Thiollet

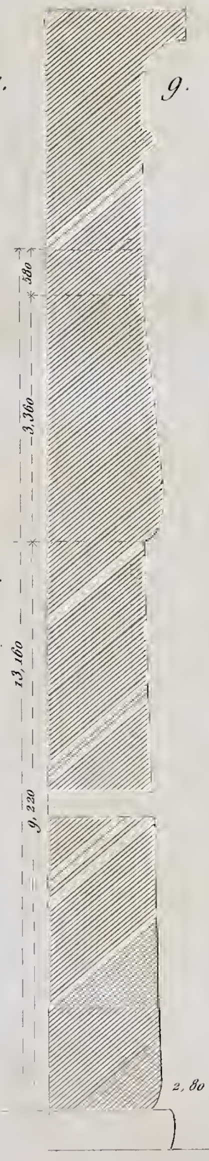

Fig. 1.

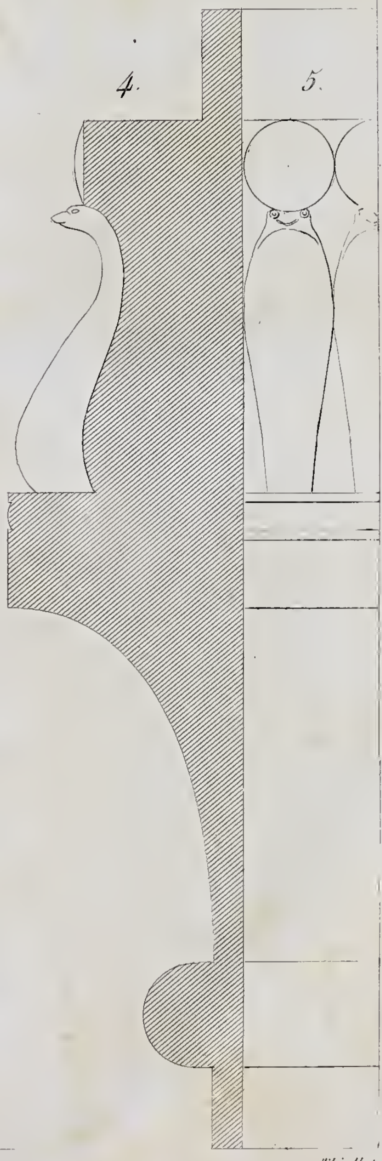

2.
3.
100
1, 720
80
1, 0
2, 490
500
70
1, 690
3, 45
40
30


10.
320
720
2, 610
620


6.
11.
c
m
b
a


7.
8.
12.
13.
r
q


9.
580
3, 360
13, 160
9, 220
2, 80


4.
5.

Thiollet

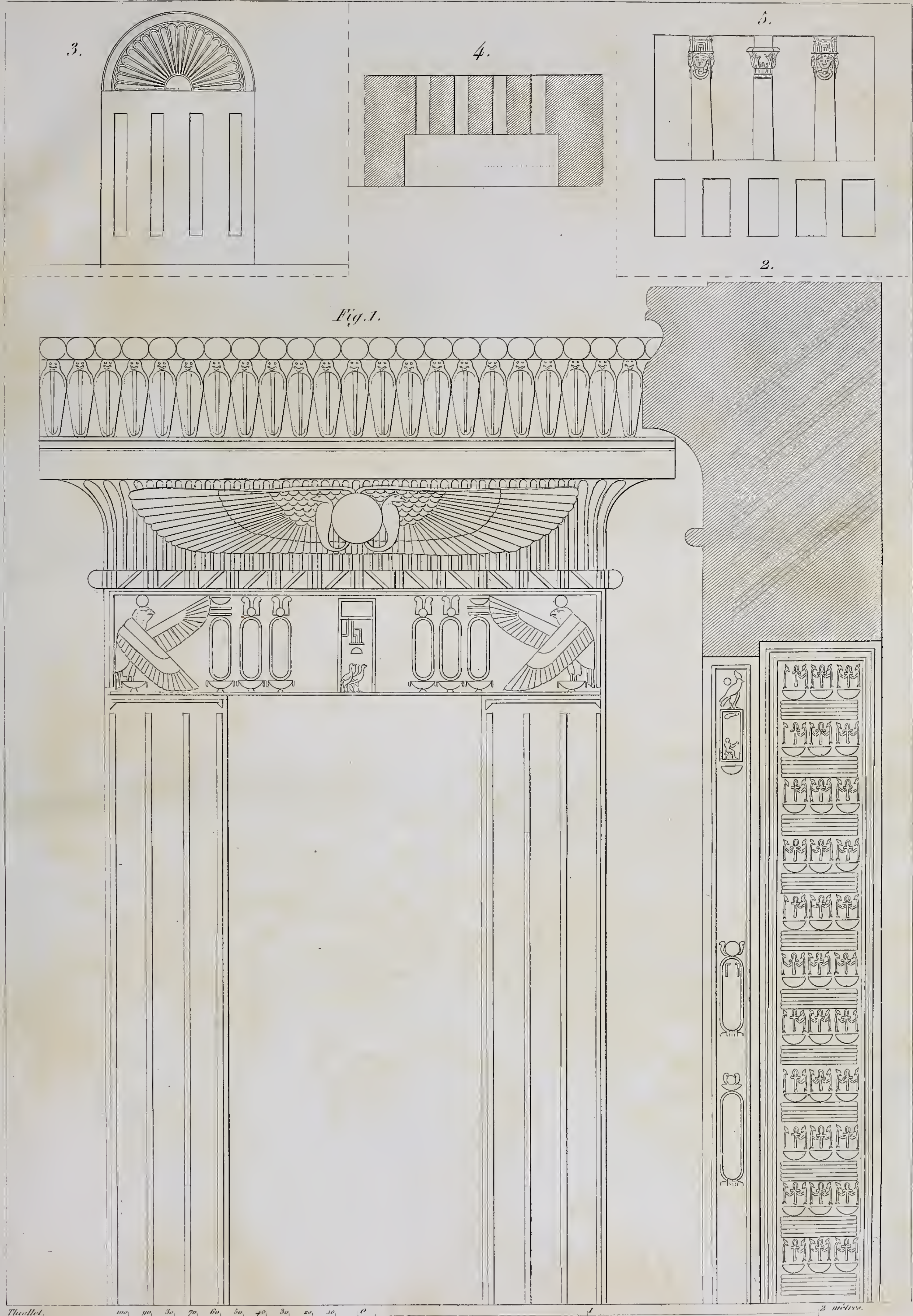

3.
4.
5.
2.
Fig. 1.
Thiollet.
100 90 80 70 60 50 40 30 20 10 0 1 2 mètres.

Fig. 1.



Gravé par Thuillier. L'Aquatinta par Himely.

Fig. 2.



